pierre bourdieu

el sentido social del gusto

elementos para una sociología de la cultura









siglo veintiuno editores argentina, s.a.
Guatemala 4824 (C1425BUP), Buenos Aires, Argentina

siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
Cerro del Agua 248, Delegación Coyoacán (04310), D.F., México

siglo veintiuno de españa editores, s.a.
Sector Foresta nº 1, Tres Cantos (28760), Madrid, España

Creative Commons

Bourdieu, Pierre
El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura - 1a ed. - 1a reimp. - Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores, 2010.
288 p. ; 23x15,5 cm. - (Biblioteca Clásica de Siglo Veintiuno)

Traducido por: Alicia Gutiérrez // ISBN 978-987-629-123-1

1. Sociología de la Cultural. I. Gutiérrez Alicia, Trad. II. Título

CDD 306

Una versión de esta obra fue publicada en 2003 por el sello Aurelia Rivera, con el título Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien de Culturesfrance, opérateur du Ministère Français des Affaires Etrangères et Européennes, du Ministère Français de la Culture et de la Communication et du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo de Culturesfrance, operador del Ministerio Francés de Asuntos Extranjeros y Europeos, del Ministerio Francés de la Cultura y de la Comunicación y del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en Argentina.

© 2010, Siglo Veintiuno Editores

Diseño de colección: tholön kunst

Diseño de cubierta: Peter Tjebbes

ISBN 978-987-629-123-1

Impreso en Grafinor / / Gral. Lamadrid 1576, Villa Ballester, en el mes de agosto de 2010

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina // Made in Argentina

Índice



A modo de introducción
Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu

Alicia B. Gutiérrez

La intención de Pierre Bourdieu de construir elementos que permitan fundamentar una sociología de la cultura se encuentra ya en los comienzos de su producción científica y ha estado presente como preocupación en muchos de sus trabajos.

A lo largo de más de cuarenta años de reflexiones teóricas e investigaciones empíricas, Bourdieu construyó una serie de conceptos articulados en una lógica de análisis específica que, superando distintas dicotomías que fueron planteadas en el origen mismo de las ciencias sociales, permiten comprender y explicar diversos fenómenos sociales, entre los cuales, sin duda, ocupan un lugar importante aquellos que están ligados a los distintos ámbitos de producción y consumo de bienes simbólicos.

Evidentemente, los dos conceptos centrales de su teoría, *campo* y *habitus*, han mostrado diferentes grados de explicitación en todos esos años de trabajo y en diferentes momentos y contextos de producción. Retomar brevemente sus principales características a modo de introducción, y hacer referencia también a los otros conceptos a los que están asociados, implica ese reconocimiento y un intento de sistematizar ideas que se encuentran en distintos escritos del autor.

En la génesis del concepto de *campo* hay una intención de indicar una necesaria dirección en la investigación empírica, definida negativamente como reacción frente a la interpretación interna y frente a la explicación externa de ciertos fenómenos.[1] Es decir, con la construcción de la noción de "campo", Bourdieu comenzó a tomar distancias, en relación con el análisis de las obras culturales, tanto del formalismo que otorga a los ámbitos de producción de sentido un alto grado de autonomía cuanto del reduccionismo (especialmente presentes en los trabajos de Lukács y Goldman) que se empeña en relacionar directamente las formas artísti-

1 P. Bourdieu, "The Genesis of the Concepts of Habitus and Field", *Sociocriticism* (Pittsburg-Montepellier), en *Theories and Perspectives*, II, nº 2, 1985, pp.14-24.

cas con las formas sociales. Las explicaciones que recurren a la evolución interna de las ideas o de las formas artísticas en sí mismas, como una suerte de universo "puro" y alejado del mundo social que los produce, y las explicaciones que identifican sin más una producción estética con la clase social a la que pertenece su productor, cometiendo "el error de cortocircuito",[2] tienen algo en común: el hecho de ignorar que las prácticas que se analizan se insertan en un universo social específico, un campo de producción específico, definido por sus relaciones objetivas.

Así, para construir la noción de "campo", en 1966 Bourdieu parte de una primera formulación del campo intelectual como universo relativamente autónomo, inspirado en una relectura de los análisis de Max Weber consagrados a la sociología de las religiones.[3] En "A la vez *contra* Weber y *con* Weber",[4] una reflexión sobre el análisis que él propone acerca de las relaciones entre sacerdotes, profetas y magos, Bourdieu opone una visión relacional del fenómeno, frente a la visión interaccionista de Weber. Pretende, así,

> *subordinar* el análisis de la *lógica de las interacciones* –que pueden establecerse entre agentes directamente en presencia– y, en particular, las estrategias que ellos se oponen, a la construcción de las estructuras de las relaciones objetivas entre las posiciones que ellos ocupan en el *campo religioso*, estructura que determina las formas que pueden tomar sus interacciones y la representación que pueden tener de ellas.[5]

Pasando de las interacciones a las relaciones se hace evidente que Bourdieu retoma de una larga tradición estructuralista el modo de pensamiento relacional, que identifica lo real con *relaciones*, por oposición al pensamiento sustancialista, visión común del mundo social que sólo reconoce como realidades aquellas que se ofrecen a la intuición directa: el

2 P. Bourdieu, "Objetivar al sujeto objetivante", *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988, p. 99.
3 P. Bourdieu, "Champ Intellectuel et Project Créateur", en *Les Temps Modernes*, nº 246, pp. 865-906. ["Campo intelectual y proyecto creador", en Pouillon *et al.*, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.]
4 P. Bourdieu, "Puntos de referencia", *Cosas dichas*, ob. cit., p. 57.
5 P. Bourdieu, "Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber", en *Archives européennes de sociologie*, XII, 1, p. 5, subrayado del autor. ["Una interpretación de la teoría de la religión según Max Weber", en P. Bourdieu, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, EUDEBA, 1999.]

individuo, el grupo, las interacciones. Pensar relacionalmente es centrar el análisis en la estructura de las relaciones objetivas –lo que supone un espacio y un momento determinado– que establece las formas que pueden tomar las interacciones y las representaciones que los agentes tienen de la estructura y de su posición en la misma, de sus posibilidades y sus prácticas.

Entendido como un sistema de posiciones y de sus relaciones objetivas, el campo, en sentido general, asume también una existencia temporal, lo que implica introducir la dimensión histórica en el modo de pensamiento relacional y con ello tomar distancias respecto de la tradición estructuralista y conformar una perspectiva analítica autodefinida como "estructuralismo constructivista".[6]

Conceptualizados como "espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias",[7] los distintos campos sociales presentan una serie de propiedades generales que, adoptando ciertas especificidades, son válidas para campos tan diferentes como el económico, el político, el científico, el literario, el educativo, el intelectual, el del deporte, el de la religión, etc.

Así, en su aprehensión sincrónica, se trata de espacios estructurados de posiciones a las cuales están ligadas cierto número de propiedades que pueden ser analizadas independientemente de las características de quienes las ocupan y se definen, entre otras cosas, definiendo *lo que está en juego* (*enjeu*) y los intereses específicos de un campo, que son irreductibles a los compromisos y a los intereses propios de otros campos. Cada campo engendra así el interés (*illusio*) que le es propio, que es la condición de su funcionamiento.[8] La noción de interés o de *illusio* se opone no sólo a la de desinterés o gratuidad, sino también a la de indiferencia:

> La *illusio* es lo opuesto a la *ataraxia*: es el hecho de estar llevado a invertir (*investi*), tomado en el juego y por el juego. Estar interesado es acordar a un juego social determinado que lo que allí ocurre tiene un sentido, que sus apuestas son importantes y dignas de ser perseguidas.[9]

6 P. Bourdieu, "Espacio social y poder simbólico", *Cosas dichas*, ob. cit., pp. 127-142.

7 P. Bourdieu, "El interés del sociólogo", *Cosas dichas*, ob. cit., p. 108.

8 P. Bourdieu, "Algunas propiedades de los campos", *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, pp. 135-141.

9 P. Bourdieu y L. Wacquant, *Réponses, pour une Anthropologie réflexive*, París, Seuil, 1992, p. 92. [*Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 1995.]

Al no reducir los fines de la acción a fines económicos, esta noción de *illusio* –y también de inversión (*investissement*) o de *libido*–[10] implica acordar a cierto juego social que él *es* importante, que vale la pena luchar por lo que allí se lucha, que es posible tener *interés por el desinterés* –en sentido estrictamente económico– y obtener beneficios de ello –en especial simbólicos–, como en el caso de aquellos universos sociales que se explican por la economía de los bienes simbólicos.

Por otra parte, la estructura de un campo es un estado –en el sentido de *momento histórico*– de la distribución, en un momento dado del tiempo, del capital específico que allí está en juego. Se trata de un capital que ha sido acumulado en el curso de luchas anteriores, que orienta las estrategias de los agentes que están comprometidos en el campo y que puede cobrar diferentes formas, no necesariamente económicas, como el capital social, el cultural, el simbólico, y cada una de sus subespecies.

En "Con Marx contra Marx",[11] como en el caso de la noción de interés, la noción de capital rompe con la visión economicista de los fenómenos sociales y sugiere la posibilidad de considerar una amplia gama de recursos susceptibles de generar interés por su acumulación y de ser distribuidos diferencialmente en los espacios de juego, generando posiciones diferenciales en el marco de estructuras de poder. En ese sentido, puede decirse también que la estructura de un campo es un estado de las relaciones de fuerza entre las instituciones y/o los agentes comprometidos en el juego.

Además de un campo de fuerzas, un campo social constituye un campo de luchas destinadas a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. Es decir, es la propia estructura del campo, en cuanto sistema de diferencias, lo que está permanentemente en juego. En definitiva, se trata de la conservación o de la subversión de la estructura de la distribución del capital específico, que orienta a los más dotados del capital específico a estrategias de ortodoxia y a los menos capitalizados a adoptar estrategias de herejía.[12] Ahora bien, las luchas para transformar o conservar la estructura del juego llevan implícitas también luchas por la imposición de una definición del juego y de los triunfos necesarios para dominar en ese

10 P. Bourdieu, *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, París, Seuil, 1994. [*Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.]

11 P. Bourdieu, "Puntos de referencia", ob. cit., p. 57.

12 P. Bourdieu, "Algunas propiedades de los campos", ob. cit.

juego: "Todo campo es el lugar de una lucha más o menos declarada por la definición de los principios legítimos de división del campo".[13]

Pero el campo social como campo de luchas no debe hacernos olvidar que los agentes comprometidos en ellas tienen en común un cierto número de intereses fundamentales, todo aquello que está ligado a la existencia del campo como una suerte de complicidad básica, un acuerdo entre los antagonistas acerca de lo que merece ser objeto de lucha, el juego, las apuestas, los compromisos, todos los presupuestos que se aceptan tácitamente por el hecho de entrar en el juego.

Para que un campo funcione es necesario que haya gente dispuesta a jugar el juego, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, que *crean* en el valor de lo que allí está en juego. La *creencia* es, a la vez, derecho de entrada a un juego y producto de la pertenencia a un espacio de juego. Esta creencia no es una creencia explícita, voluntaria, producto de una elección deliberada del individuo, sino una adhesión inmediata, una sumisión dóxica al mundo y a las exhortaciones de ese mundo.

Un aspecto fundamental de la dinámica de los campos –cuyo principio reside en la configuración particular de su estructura, en las distancias y acercamientos de las diferentes fuerzas que allí se enfrentan– se fundamenta en la dialéctica que se establece entre productores y consumidores de los diferentes tipos de bienes en juego. Pero también, en lo que se refiere a la autonomía relativa de los campos, dentro de una de *lógica de mercado*, es importante la existencia de intermediarios, algunos de los cuales actúan como instancias de consagración y legitimación específicas del campo, y el surgimiento de la diversificación y de la competencia entre productores y consumidores.

Las constantes definiciones y redefiniciones de las relaciones de fuerza (definiciones y redefiniciones de posiciones) entre las instituciones y los agentes comprometidos en un campo, así como las de los límites de cada campo y sus relaciones con los demás campos, implican una redefinición permanente de la *autonomía relativa* de cada uno de ellos.

El surgimiento del *mercado específico* señala históricamente el surgimiento del campo específico, con sus posiciones y sus relaciones entre posiciones. Podría decirse entonces que a mayor desarrollo del mercado propio, mayor autonomía del campo respecto de los demás, o que la

13 P. Bourdieu, "Espacio social y génesis de las 'clases'", en *Espacios*, nº 2, Buenos Aires, p. 28.

influencia de los otros campos (económico, político, etc.) varía según el grado de complejidad o de desarrollo del campo como campo específico, que posee leyes de funcionamiento propias, que actúan *mediatizando* la incidencia de otros campos.

Hablar de autonomía relativa supone pues, por un lado, analizar las prácticas en el sistema de relaciones específicas en que están insertas, es decir, según las leyes de juego propias de cada campo, leyes que mediatizan la influencia de los demás espacios de juego, pero supone también la presencia de los demás campos que coexisten en el espacio social global, cada uno de ellos ejerciendo su propia fuerza, en relación con su peso específico.

Asociado a la noción de *ethos* y de *hexis,* el concepto de habitus es introducido por Bourdieu hacia 1968 y cobra especial importancia en 1970, con *La reproducción,*[14] centrada especialmente en el análisis del papel de la escuela en la reproducción de las estructuras sociales, donde la acción pedagógica (en tanto violencia simbólica), y más precisamente el trabajo pedagógico, es concebido como trabajo de inculcación, que tiene una duración suficiente como para producir un habitus capaz de perpetuarse y, de ese modo, reproducir las condiciones objetivas reproduciendo las relaciones de dominación-dependencia entre las clases.

Especialmente en *El sentido práctico,*[15] Bourdieu se propone rescatar la dimensión activa, inventiva, de la práctica y las capacidades generadoras del habitus, rescatando de ese modo la capacidad de invención y de improvisación del agente social. Aquí los habitus son:

> sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "regladas" y "regulares" sin ser en nada el producto de la obediencia a reglas y, siendo

14 P. Bourdieu y J.-C Passeron, *La Reproduction,* París, Minuit, 1970. [*La reproducción,* Barcelona, Laia, 1977.]

15 P. Bourdieu, *Le sens pratique,* París, Minuit, 1980. [*El sentido práctico,* Buenos Aires, Siglo XXI, 2007].

> todo esto, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta.[16]

Producto de la historia, el habitus es lo social incorporado –*estructura estructurada*– que se ha encarnado de manera duradera en el cuerpo como una segunda naturaleza, naturaleza socialmente constituida. El habitus no es propiamente "un estado del alma", es un "estado del cuerpo", es un estado especial que adoptan las condiciones objetivas incorporadas y convertidas así en *disposiciones* duraderas, maneras duraderas de mantenerse y de moverse, de hablar, de caminar, de pensar y de sentir que se presentan con todas las apariencias de la naturaleza.

Por otro lado, al ser inculcadas dentro de las posibilidades y las imposibilidades, las libertades y las necesidades, las facilidades y las prohibiciones inscriptas en las condiciones objetivas, estas *disposiciones* duraderas (en términos de *lo pensable y lo no pensable*, de lo que *es para nosotros o no lo es, lo posible y lo no posible,*) son objetivamente compatibles con esas condiciones y de alguna manera preadaptadas a sus exigencias. Como *interiorización de la exterioridad*, el habitus hace posible la producción libre de todos los pensamientos, acciones, percepciones, expresiones, que están inscriptos en los límites inherentes a las condiciones particulares –histórica y socialmente situadas– de su producción: en todos los ámbitos, aun los aparentemente más "individuales" y "personales" como pueden ser los gustos y las preferencias estéticas.

El habitus es, por un lado, objetivación o resultado de condiciones objetivas y, por otro, es capital, principio a partir del cual el agente define su acción en las nuevas situaciones que se le presentan, según las representaciones que tiene de ellas. En este sentido, puede decirse que el habitus es, a la vez, posibilidad de invención y necesidad, recurso y limitación.

Es decir, en tanto *estructura estructurante* el habitus se constituye en un esquema generador y organizador, tanto de las prácticas sociales como de las percepciones y apreciaciones de las propias prácticas y de las prácticas de los demás agentes. Sin embargo, esas prácticas sociales no se deducen directamente de las condiciones objetivas presentes, ni sólo de las condiciones objetivas pasadas que han producido el habitus, sino de la *puesta en relación* de las condiciones sociales en las cuales se ha consti-

16 Ob. cit., pp. 88-89.

tuido el hàbitus que las ha engendrado y de las condiciones sociales de su puesta en marcha.

Hablar de habitus, entonces, es también recordar la historicidad del agente (sumando la dimensión histórica a la dimensión relacional), es plantear que lo individual, lo subjetivo, lo personal es *social*, es producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas.

Unidad sistemática que sistematiza todas las prácticas, el habitus es *sentido práctico* (sentido del juego social) y tiene una lógica propia, que es necesario aprehender para poder explicar y comprender las prácticas. La lógica de la práctica es una lógica paradójica: lógica en sí, sin reflexión consciente ni control lógico. Es irreversible, está ligada al tiempo del juego, a sus urgencias, a su ritmo; está asociada a funciones prácticas y no tiene intereses formales: quien está inmerso en el juego se ajusta a lo que pre-vé, a lo que anticipa, toma decisiones en función de las probabilidades objetivas que aprecia global e instantáneamente, y lo hace en la *urgencia de la práctica*, "en un abrir y cerrar de ojos, en el calor de la acción".[17] Y como es resultado de un proceso de incorporación en la práctica y por la práctica, el sentido práctico no puede funcionar fuera de toda situación, en la medida en que impulsa a actuar en relación con un espacio objetivamente constituido como estructura de exigencias, como las "cosas a hacer", ante una situación determinada: es lo que los deportistas llaman "el sentido del juego".

El habitus es el instrumento de análisis que permite dar cuenta de las prácticas en términos de estrategias, dar *razones* de ellas, sin hablar propiamente de *prácticas racionales*. Dentro de este contexto, los agentes sociales son *razonables*, no cometen "locuras" ("esto no es para nosotros") y sus *estrategias* obedecen a regularidades y forman configuraciones coherentes y socialmente inteligibles, es decir, socialmente explicables, por la posición que ocupan en el campo que es objeto de análisis y por los habitus incorporados.

¿Por qué retomar aquí las características más importantes de los conceptos clave y la manera como se articulan en la sociología de Bourdieu?

Para recordar que son las mismas categorías analíticas las que permiten explicar y comprender los distintos ámbitos de la compleja realidad social y habilitan a construir científica y metódicamente diversas proble-

17 Ibídem.

máticas. Ponerlas en funcionamiento en la construcción de una sociología de la cultura supone subrayar que la relación dialéctica entre campo y habitus permite romper, por un lado, con la visión común del arte como "proyecto creador", como expresión de una pura libertad, y, por otro, con la actitud metodológica que erróneamente relaciona de manera directa la obra artística con la posición de clase de su productor.

Para recordar también que las cosas en apariencia más puras, más sublimes, menos sujetas al mundo social, las cosas del arte, no son diferentes de los otros objetos sociales y sociológicos y que su "purificación", su "sublimación" y su "alejamiento" del mundo cotidiano son resultado de las relaciones sociales específicas que constituyen el universo social específico donde se producen, se distribuyen, se consumen y se genera la creencia en su valor: es la problemática de la autonomía del campo artístico la que conduce a definir, pues, las "reglas del arte". Las diferentes dimensiones implicadas, el contenido específico que adopta cada una de las categorías, sus relaciones con las demás, la lógica que las entrelaza, las rupturas que implican su puesta en marcha y las posibilidades de construcción de este ámbito de la realidad social se encuentran minuciosa y detenidamente detalladas en las páginas siguientes.

Campo, capital, *illusio*, creencia, habitus, estrategia, etc., son, pues, nociones centrales que el lector encontrará a lo largo de estos artículos, cobrando las formas y las especificidades que les confieren, por una parte, los diferentes dominios de producción, de distribución y de consumo de los bienes simbólicos y, por otra, los distintos momentos y contextos de producción que, en este caso, abarcan un período de treinta y cinco años de trabajo.

La selección de los once artículos que componen *El sentido social del gusto* –todos ellos inéditos en lengua española– y el itinerario sugerido para su abordaje son obra de Pierre Bourdieu.

Nueve de ellos son de su exclusiva autoría y dos fueron escritos en colaboración, uno con Marie-Claire Bourdieu y otro con Roger Chartier. Cada uno de los textos asume con especial particularidad un aspecto del mercado de los bienes culturales: el origen del campo intelectual de las sociedades europeas y su dinámica, el campo de la producción (amplia y restringida) con las diferentes posiciones y tomas de posición de los productores de las diferentes obras, el del consumo y las disposiciones estéticas asociadas, la constitución de la creencia en el valor de lo que allí se juega, las posibilidades y las imposibilidades ligadas al espacio social global.

El conjunto de los textos termina con dos entrevistas que constituyen las producciones más recientes que aquí se presentan. Ellas muestran

explícitamente un aspecto fundamental: las relaciones entre el arte y la política y las posibilidades de subvertir las legitimaciones del juego artístico. Tal vez sea una manera pudorosa de recordarnos que, a diferencia de muchos otros intelectuales contemporáneos comprometidos en juegos muy específicos, Bourdieu asoció sus producciones, sus apuestas y sus luchas a diferentes ámbitos sociales, evidenciando que, más allá de sus fuertes condicionamientos, es posible cuestionar las relaciones de dominación impuestas.

1. Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada

APERTURA
por Nadine Descendre

Como parte de su investigación, Pierre Bourdieu aceptó venir a la Escuela de Bellas Artes de Nîmes para reflexionar junto con ustedes sobre (o a partir de) la *situación* de una escuela de arte, y estamos muy honrados por su interés. Esperamos poder hallar ahora o más tarde las respuestas a las preguntas que haría falta formular (y entablar, todos juntos, un intercambio animado, pues estamos en una situación de búsqueda y todo el mundo debe poder exponer con absoluta libertad las preguntas que verdaderamente le surjan). Una escuela de arte tiene sus propias prácticas, que le son específicas y que gozan –es necesario decirlo– de una cierta autonomía [en las obras que alimentan esta práctica]. ¡Y es verdad que semejante cosa molesta a algunos!

Pierre Bourdieu es etnólogo y sociólogo y reivindica también esa libertad, en particular con relación a los medios de comunicación, a la política, al dinero y a los diversos mandarinatos de la cultura. Por esta razón, estamos particularmente atentos a la mirada que tiene sobre las artes visuales y las escuelas de arte, y conmovidos por su presencia.

PRESENTACIÓN
por Inès Champey

Quisiera agradecer a Nadine Descendre por haber recopilado las preguntas dirigidas a Pierre Bourdieu, y agradecer también a todos los estudiantes que han dedicado tiempo para reflexionar y redactar esas preguntas, muchas de ellas muy desarrolladas, otras más breves, más incisivas, otras más abstractas. De hecho, le solicité a Pierre Bourdieu que este año dictara algunos cursos en el Collège de France sobre la revo-

lución simbólica llevada a cabo por Manet, retomando aquellos que ya había dado a comienzos de los años ochenta, y que han sido publicados en parte en los *Cahiers du Musée National d'Art Moderne.* Me parecía natural que él deseara hablarles de esta revolución artística que está en el origen de la modernidad tal como la conocemos hoy. Me respondió que prefería establecer un diálogo y encontrar una modalidad diferente del curso o la conferencia. Finalmente, ha reaccionado como artista pues la forma de esta intervención va a definirse en tiempo real. Pierre Bourdieu ha previsto comenzar respondiendo a su manera a sus preguntas, luego abordar algunos puntos y detenerse en ciertos momentos, para poder dialogar perfilando una coherencia de conjunto.

PIERRE BOURDIEU

Agradezco a Nadine Descendre y a Inès Champey, y a todos ustedes, que han aceptado las reglas del juego enviándome un cuestionario por escrito. En efecto, pensé que al venir a una Escuela de Bellas Artes como ésta (y como algunas otras), que se enfrenta con cierta incomprensión e, incluso, hostilidad, debía hallar una forma menos convencional y más adecuada que la conferencia tradicional, y más cercana a un modelo artístico –"intervención" o "happening"–, para abordar los problemas ligados a la animadversión con respecto a la creación contemporánea que hoy se manifiesta cada vez con más frecuencia –como lo atestigua una carta de Paul Devautour que acabo de recibir, a propósito de otra escuela de Bellas Artes, cuya existencia se ve amenazada por su propia municipalidad–.

Ustedes me han enviado muchas preguntas que revelan sus preocupaciones. Me han parecido, en su mayor parte, muy difíciles. Algunas, porque son demasiado claras, demasiado simples en apariencia, demasiado fáciles de comprender y entonces se corre el riesgo de no ver las cuestiones profundas y complicadas que disimulan bajo su aire de familiaridad o de banalidad; otras, porque son demasiado oscuras, parecen desprovistas de sentido e incluso absurdas, y la tentación de desecharlas con rapidez es grande; sin embargo, pueden contener verdaderas preguntas que, a falta de los instrumentos necesarios para formularlas, no han podido enunciarse.

¿Qué puedo hacer aquí, pues, con ustedes? Me gustaría practicar un verdadero diálogo y ayudarlos a dar a luz, según la metáfora socrática

de la mayéutica, los problemas que llevan en ustedes mismos. Quisiera ayudarlos a devenir los *sujetos* de sus problemas, partir de sus propios problemas, y contribuir a plantearlos con claridad, en lugar de *imponerles* los míos. Esto es exactamente lo contrario de lo que se hace la mayoría de las veces, sobre todo en el dominio del arte y de la crítica de arte, donde se practica con asiduidad el abuso de poder, que consiste en imponer a espíritus poco armados construcciones teóricas y problemas más o menos fantásticos. Algo de esto resuena en la oscuridad de algunas de sus preguntas.

Dicho esto, y dadas las condiciones en las que nos encontramos –ustedes son muchos y no tenemos demasiado tiempo–, les propongo practicar una suerte de diálogo, en la medida en que yo responderé las preguntas y trataré de dejar lapsos abiertos a sus intervenciones. Sin embargo, será un falso diálogo o, mejor, el comienzo de un diálogo que podrán continuar entre ustedes.

Voy a comenzar por referirles las preguntas tal como las he entendido.

Me parece que la situación en que se encuentra la Escuela de Bellas Artes de Nîmes, en tanto es *cuestionada,* como suele decirse, favorece la interrogación. Una institución en crisis es más reflexiva, está más dispuesta a la interrogación sobre sí que una institución sin problemas. Lo mismo sucede con los agentes sociales: la gente que está bien en el mundo social no encuentra nada para criticar al mundo tal como es, no tiene nada muy interesante que decir sobre él. Las preguntas que he recibido me parecen en general interesantes por el sentido que *revelan,* que se expresa a través de ellas, sin que ustedes lo busquen deliberadamente, y que quisiera intentar explicitar. Ustedes están aquí presentes. Podrán, pues, corregir, redireccionar, completar.

En primer lugar, una cantidad de preguntas trata sobre ustedes mismos en cuanto aprendices de artistas, como esta pregunta (la 1): "¿Cuál es la diferencia entre un aprendiz de artista (o un artista) y un ciudadano común?". La cuestión de la diferencia entre un aprendiz de artista, alguien que está en una escuela donde encuentra natural iniciarse en el arte, incluso en el arte contemporáneo, y los ciudadanos comunes de una ciudad común, para quienes todo esto no es natural y se preguntan si es bueno que exista una escuela de Bellas Artes, si el arte contemporáneo puede enseñarse, si debe enseñarse, es uno de los puntos fundamentales que ustedes plantean, porque a su vez les viene de la realidad misma, producto del *cuestionamiento* de la Escuela de Bellas Artes de Nîmes.

Esta pregunta acarrea otras, explicitadas en algunos casos y, en otros, implícitas: "¿Qué es un artista?", "¿En qué se reconoce que alguien

es un artista?". Hay otra pregunta que no es totalmente idéntica (la 2): "¿Cuál es la diferencia entre un artista verdadero y uno falso, un impostor?". ¿Un artista es alguien que dice de sí mismo que es un artista, o es aquel de quien los otros dicen que es artista? Pero los otros, ¿quiénes son? ¿Son los otros artistas, o la gente de su pueblo que cree que es un artista, que puede creer que un pintor aficionado es un artista? Puede verse que la cuestión de decidir quién tiene el derecho de decir de alguien que es un artista es muy importante y muy difícil. ¿Es la crítica, el coleccionista? ¿Es el comerciante de cuadros? ¿Es el público, el "gran público" o el "pequeño público" de los conocedores? Estas preguntas son planteadas por ciertos artistas que llevan a cabo acciones que se declaran como imposturas; imposturas que algunos, sin embargo, consideran artísticas.

Otro conjunto de preguntas (por ejemplo, la 3): "¿Por qué y cómo se deviene artista?", dentro del cual hay una muy interesante, que voy a leer ¡aunque no sea una lista de laureados! (la 4): "Aparte del deseo de gloria, ¿qué es lo que produce la vocación de ser artista?". El deseo de gloria podría considerarse una explicación suficiente, y muchos de ustedes podrían creer que la sociología se contenta con invocar el interés de practicar esta conducta. Explicación que no explica nada, ya que es visiblemente tautológica.

Por el momento, no respondo a las preguntas, me contento con formularlas para que dejen de ser simples frases en el papel. Ustedes plantean, además, interrogaciones correlativas: "¿Quién tiene razón cuando se trata de decir lo que está bien en materia de arte y en materia de artista? ¿El artista mismo? ¿Los críticos? ¿O el 'pueblo' (con o sin comillas)?". ¿Qué decir? El "pueblo" no habla de arte (ni siquiera de política) a menos que se lo haga hablar; los políticos, los periodistas, todos se constituyen en portavoces del pueblo, hablan *en nombre del pueblo* (pregunta 5): "¿Cómo explica usted que esto provoque tanta agresividad en la ciudad y en el periódico de la región?".

Hablar en nombre del pueblo, y también en lugar del pueblo, es dar una respuesta "populista" a otra pregunta planteada por uno de ustedes (la 6): "¿Quién tiene derecho a juzgar en materia de arte?". A esta posición populista se puede oponer otra, igualmente burda, evocada por una de las preguntas (la 7): "¿El artista puede imponer su gusto, crear nuevas categorías artísticas?". La respuesta *elitista* consiste en estimar que el artista es único juez en materia de arte y que tiene, incluso, el derecho de imponer su gusto. Pero ¿esto no es exponerse a la anarquía de los juicios antagónicos, siendo cada artista juez y parte?

¿Cómo no dudar de que quienes participan del juego y de las apuestas artísticas –artistas pero también coleccionistas, críticos, historiadores del arte, etc.– puedan someter a la duda radical los presupuestos tácitamente aceptados de un mundo con el que están de acuerdo? Hay que apelar a instancias exteriores (pregunta 8): "¿Quién forma el valor del arte contemporáneo? ¿Los coleccionistas?".

Uno piensa en esa suerte de bolsa de valores artísticos creada por un crítico, Willy Bongart, cuando publica, en *Kunst Kompass*, la lista de los cien pintores más citados por un panel de coleccionistas y críticos. Bernard Pivot procedió de la misma manera con la literatura, publicando la lista de los autores más citados por doscientos o trescientos jueces *designados por él*. Pero ¿cómo no ver que la que será la lista de premiados se decide decidiendo quiénes serán los jueces? Para decirlo de manera rigurosa: ¿quién será juez de la legitimidad de los jueces? ¿Quién decidirá en última instancia? Se puede pensar que, en el mundo social, la escuela o el Estado constituyen perfectamente (poniendo a Dios entre paréntesis) el tribunal de última instancia cuando se trata de certificar el valor de las cosas. Para que comprendan, les doy, muy rápidamente, un ejemplo: cuando un médico redacta un certificado de enfermedad, ¿quién certifica al que certifica? ¿La facultad que le ha concedido un diploma? De regresión en regresión se llega al Estado, esa suerte de última instancia de consagración. Y no es por azar que, en los conflictos a propósito de la Escuela de Bellas Artes de Nîmes, nos volvamos hacia el Estado.

Hay también todo un conjunto de preguntas sobre la escuela, sobre la enseñanza del arte (la 9): "¿Es necesaria una escuela de Bellas Artes?". Dicho de otro modo, ¿el arte debe y puede enseñarse? Esta cuestión ha suscitado numerosos debates en los comienzos de la IIIª República, una época en la que había inquietud por democratizar el acceso al arte. Algunos, como el filósofo Ravaisson, querían extender al máximo el acceso a las formas elementales de la práctica artística y hacer llegar la enseñanza del dibujo hasta las escuelas primarias más alejadas; otros, por el contrario, sostenían que el arte no se aprende. Es un viejo debate, cuyo prototipo se encuentra en Platón: "¿Puede enseñarse la excelencia?". ¿Puede enseñarse la manera más consumada de ser hombre? Hay quienes dicen que no y sólo creen en el don hereditario. La creencia en la transmisión hereditaria del don artístico está todavía muy extendida. Esta creencia carismática (de *carisma*, gracia, don) es uno de los grandes obstáculos para una ciencia del arte y de la literatura: llevando las cosas al extremo, puede decirse que uno nace artista, que el arte no puede enseñarse y que

hay una contradicción inherente a la idea de la enseñanza del arte. Es el mito de "la mirada", concedida a algunos más que a otros por nacimiento y que hace que, por ejemplo, el arte contemporáneo sea inmediatamente accesible a los niños. Esta representación carismática es un producto histórico creado progresivamente a medida que se constituía lo que llamo el campo artístico y se inventaba el culto del artista. Este mito es uno de los principales obstáculos para una ciencia de la obra de arte.

En resumen, la cuestión de saber si el arte puede enseñarse no tiene nada de trivial. *A fortiori*, la cuestión de saber si el arte contemporáneo puede enseñarse, y enseñarse en una escuela de Bellas Artes. ¿No hay algo de bárbaro o absurdo en el hecho de enseñar arte –que no se enseña– en una escuela, y, sobre todo, ese arte particular que es el arte moderno, constituido contra el academicismo (especialmente Manet)? La dificultad del problema se duplica por el hecho de que las escuelas de Bellas Artes son sede de un academicismo antiacadémico, de un academicismo de la transgresión. Pregunta 10: "En las facultades, en las escuelas de Bellas Artes, está de moda estudiar arte contemporáneo". Dicho de otro modo, la escuela de Bellas Artes espera que quienes la frecuentan se interesen en un arte que se ha constituido contra ella. Terminó el tiempo en que Manet se batía con su maestro Couture. Hoy en día, en las facultades y en las escuelas de Bellas Artes ocurre aquello que Manet oponía a la Academia. Es un poco como si Couture demandara a Manet hacer de anti-Couture. Volveré sobre todas estas cuestiones.

Segundo gran conjunto de preguntas: preguntas que se le plantean, me parece, a cada uno de ustedes, las preguntas que ustedes se hacen en cuanto individuos, sin duda porque ellas les son planteadas por la situación misma en la que se encuentran. Pregunta 11: "¿Hay un futuro para la pintura?". Pregunta 12: "¿El recurso de las nuevas tecnologías es una simple moda?". Pregunta 13: "¿Hay una eficacia del artista?". Pregunta 14: "¿El artista tiene la posibilidad de imponer su gusto?". Pregunta 15: "¿El artista puede tener un rol político?". Pregunta 16: "¿El arte contiene un potencial revolucionario". Pregunta 17: "¿Es posible la autonomía del artista respecto del poder económico y político ?". Pregunta 18: "¿El arte debe tener un rol político?". Finalmente –ustedes se dirigen a un sociólogo, no lo olvido– hay una pregunta sobre la sociología (la 19): "¿La sociología es una respuesta crítica a la estética?". Esta interrogación, como la mayor parte de las que plantean, parece inspirada en una definición tácita de la sociología que la sitúa en el orden de lo colectivo, de la estadística, de los grandes números, del gran público. Es, debo decirlo, la definición más común, la más banal, la más "gran público" –aunque tam-

bién esté presente en la mente de la mayor parte de los filósofos que han contribuido mucho a difundir, a vulgarizar esta idea vulgar, pero que se cree distinguida, de la sociología: pienso por ejemplo en Heidegger y su famoso texto sobre el "uno", en que trata de la estadística, de lo medio, de la banalidad y, tácitamente, de la sociología–; es la imagen más extendida en los medios artísticos que, sintiéndose del lado de lo singular, de lo único, de la originalidad, etc., etc., se creen obligados a despreciar, incluso a detestar, la sociología, ciencia decididamente "vulgar", y afirman así, sin demasiado costo, su distinción. Con semejante imagen de la sociología, es comprensible que ustedes vean al sociólogo como un personaje funesto y detestable, situado necesariamente en el mal campo, del lado del *Midi Libre*, de la crítica populista, y contra el artista, la singularidad, la excepción, incluso contra la libertad. Ustedes tienen una mala imagen de la sociología, pero debo decir, en su defensa, que hay muchos malos sociólogos que les dan la razón. Por eso he venido, para intentar darles una idea más justa de la sociología y ayudarlos a descubrir que, al contrario de lo que quieren hacerles creer los malos sociólogos y tantos otros, la sociología es un instrumento de liberación *también* para el artista. Puede ser una de las armas más eficaces para defender el arte, no solamente el arte ya hecho, canonizado, vuelto museo, sino el arte que está haciéndose, la búsqueda artística más asombrosa, la más audaz, la más crítica, la más libre. Ésa es la tesis que defiendo. La declaro ante ustedes. No hago trampas.

Voy a hacer aquí una primera interrupción, para que ustedes puedan plantear preguntas.

Pregunta. Quisiera conocer la definición que usted tiene de la palabra "artista".

P.B. Le responderé: el artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista. O bien: el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico. O, incluso, el mundo del arte es un juego en el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene derecho de decirse artista y, sobre todo, de decir quién es artista. Se trata de una definición que no llega a ser una definición y que tiene el mérito de escapar de la trampa de la definición, sin perder de vista que es ella la que está en juego en el campo artístico. Y lo mismo ocurre en todos los campos. En el mundo del arte contra el cual Manet se rebeló, existían instancias de evaluación. El Estado era el juez en úl-

tima instancia cuando se trataba de evaluar la calidad artística de una obra y de un productor. Dicho de otro modo, había –voy a emplear un término técnico– un *nomos*, un principio de visión y división legítimo, un punto de vista legítimo del mundo, garantizado por el Estado (el mundo debía ser representado a partir de determinados temas, antiguos o contemporáneos que podían pasar por antiguos, como los países orientales, etc.). Por esta razón, la revolución de Manet, aunque puramente artística, ha sido al mismo tiempo una revolución política en la medida en que el Estado apoyaba a los *peintres pompiers*,[1] el salón, el jurado del salón. Hoy, desde los años ochenta, el Estado francés desempeña de nuevo el papel de banco central de la legitimidad artística, aunque sin detentar el monopolio del "oficio" y dejando la puerta abierta a los artistas en verdad "transgresores" (lo que le vale las críticas más feroces de los partidarios de la "revolución conservadora" en arte). Detengo aquí mi respuesta; si no, voy a anticipar lo que tengo para decirles.

Voy a intentar retomar, elaborándolas, las preguntas que ustedes han formulado, de manera que ellas les retornen más fuertes, más eficaces, menos académicas, que los conmuevan más. Luego pasaré al tercer momento de mi exposición, en el que intentaré darles instrumentos para responder a estas preguntas (instrumentos que he comenzado a utilizar en la respuesta que acabo de dar).

Ustedes se han interrogado colectivamente sobre el estatus del arte contemporáneo, sobre el cuestionamiento del arte contemporáneo, sobre la crisis del arte contemporáneo, sobre la crisis de la creencia en el arte contemporáneo. Al pasar de un enunciado al otro, quizá lo hayan notado, he reformulado la pregunta: la crisis del arte es probablemente una crisis de creencia, a la cual sin duda han contribuido los propios artistas. Aquellos que creen (que creen en el arte), asumiendo el riesgo de cuestionar los fundamentos mismos de la creencia artística (es una actitud muy valiente y no se encuentra nada similar entre los escritores o los filósofos, que se sienten tan audaces). Aquellos que no creen, o que creen sobre todo en sí mismos, ofreciendo sacrificios a estrategias oportunistas (como los retornos a la tradición o las falsas rupturas del

1 Artistas que ejercían el *art pompier* (cuya traducción literal sería "arte bombero"), denominación peyorativa para referirse al academicismo francés de la segunda mitad del siglo XIX, bajo la influencia de la Academia de Bellas Artes. La expresión refiere todavía hoy al arte académico oficial, adicto al poder, que aunque utiliza técnicas magistrales resulta a menudo falso y vacío de contenidos. [N. de T.]

academicismo antiacadémico) que no cambian nada y contribuyen a desacreditar las verdaderas rupturas.

He dicho al comenzar que si la ciencia del arte o, simplemente, la reflexión sobre el arte es tan difícil, es porque el arte es un objeto de creencia. Para que comprendan mejor podría decir –y esto se ha hablado mucho antes de mí– que, en cierto modo, la religión del arte ha tomado el lugar de la religión en las sociedades occidentales contemporáneas. Por ejemplo, detrás del famoso título de Malraux, *La moneda de lo absoluto*, hay metáfora religiosa: está lo absoluto, Dios, donde el arte es la moneda pequeña (no hay un dólar, sino *centavos*). Así, armado de esta metáfora, o más bien de esta analogía entre el mundo artístico y el mundo religioso, vuelvo a lo que se describe como la crisis del arte contemporáneo y, más precisamente, al problema de la Escuela de Arte que nos preocupa y que se puede pensar por analogía como un gran seminario. Al igual que en un gran seminario, quienes ingresan en la escuela donde van a formarse los sacerdotes del arte ya son creyentes que, habiéndose separado de los profanos por su creencia especial, van a reforzarla con la adquisición de una competencia especial que legitimará su trato con las obras de arte. Siendo lo sagrado aquello que está separado, la competencia adquirida en un gran seminario de arte es aquello que se necesita para atravesar sin sacrilegio la frontera entre lo sagrado y lo profano. Piensan sin duda que digo cosas abstractas y especulativas, pero voy a darles un ejemplo concreto que les mostrará que no teorizo por placer. Hemos publicado en la revista *Actes de la recherche en sciences sociales*, hace diez años, un artículo de Dario Gamboni[2] sobre una experiencia social llevada a cabo en una pequeña ciudad de Suiza, Bienne, donde se habían comprado obras de arte contemporáneo y se las había expuesto en los espacios públicos. Un buen día, los barrenderos, los basureros se llevaron las obras tomándolas por basura. Esto ha dado lugar a un proceso muy interesante acerca de la diferencia entre desecho, basura y obra de arte. Sagrado problema. Hay artistas que hacen obras con desechos y la diferencia sólo es evidente para quienes poseen los principios de percepción convenientes. Evidentemente, cuando se trata de obras en un museo, es fácil reconocerlas. ¿Por qué? El museo es como una iglesia: es un lugar sagrado, la frontera entre lo sagrado y lo profano está marcada. Exponiendo un urinario o una rueda de bicicleta en un museo, Duchamp se ha contentado con re-

2 Dario Gamboni, "Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49, 1983, pp. 2-28.

cordar que una obra de arte es una obra que está expuesta en un museo. ¿Por qué saben ustedes que es una obra de arte? Porque está expuesta en un museo. Ustedes saben, al atravesar la puerta del museo, que ningún objeto entra allí si no es obra de arte. Lo que no es evidente para todo el mundo. En mi investigación sobre las obras de arte –cuyos resultados han sido publicados en *El amor al arte*–, realicé entrevistas por cierto apasionantes a gente para quien esta transmutación ontológica que experimenta la obra de arte por el simple hecho de entrar en un museo, y que se traduce en una suerte de sublimación, no funciona: hay gente que continúa teniendo una visión erótica de los desnudos, o una visión religiosa de la *pietà* o de los crucifijos. Imaginen que alguien se arrodille delante de una obra de Piero Della Francesca. Corre el riesgo de pasar por loco. Como dicen los filósofos, comete un "error de categoría": toma por una obra religiosa, susceptible de un culto religioso, una obra susceptible de otro culto, en otro campo, en otro juego.

En otro artículo de *Actes de la recherche en sciences sociales*[3] relato una observación que hice en la iglesia de Santa María Novella de Florencia, donde convivían obras ante las cuales la gente (las mujeres) del pueblo se detenía para rezar (se trataba de esculturas o de pinturas muy realistas, en el estilo Saint-Sulpice: por ejemplo, una estatua de Nuestra Señora del Rosario con el niño Jesús, a la cual se había colgado un rosario) porque respondían a sus expectativas estéticas y religiosas, mientras que la gente culta pasaba sin verlas, ignorándolas, excluyéndolas de la conciencia, como diría un psicoanalista, o despreciándolas, junto con obras canónicas del arte consagrado, cuya visita está prescripta por las guías turísticas. Cada uno rendía su culto separado.

Vuelvo a la iconoclasia inconsciente e inocente del recolector de basura de Bienne. Al no tener las categorías de percepción adecuadas ni la señal que da el museo, cometió un barbarismo, un "error de categoría" semejante al de la mujer que pone un cirio delante de un fresco de Filippino Lippi o de Domenico Ghirlandaio.

Así, al entrar en el museo o en los cuasimuseos en los que se han transformado ciertas iglesias, la obra sagrada pierde su estatus de *imago pietatis*, de imagen religiosa que reclama la reverencia religiosa, la genuflexión, el reclinatorio, el cirio, el rosario, y apela a esa otra forma de piedad que es el culto del arte. Puede verse por qué el lugar de exposición (es una de

3 Pierre Bourdieu, "Piété religieuse et dévotion artistique. Fidèles et amateurs d'art à Santa Maria Novella", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 105, 1994, pp. 71-74.

las preguntas que ustedes me han planteado) es tan importante. Como lo descubren, frecuentemente a su pesar, los artistas que responden a un encargo público (un ejemplo límite es el caso de Richard Baquié, cuya obra, instalada en el barrio Malpassé, en Marsella, en 1987-1988, fue objeto de vandalismo, luego restaurada, de nuevo objeto de vandalismo y finalmente retirada). Esos artistas se chocan de frente con los mismos problemas que ustedes me han planteado. Encuentran en primer lugar la demagogia "natural" (sobre todo hoy, con la descentralización) de los hombres políticos que, acostumbrados a plegarse al juicio de la mayoría, tienden, como la gente de televisión, a hacer del *plebiscito* el primer principio de las elecciones estéticas (y políticas). Habituados al espacio privilegiado del museo, donde cuentan con la docilidad de un público cultivado, es decir, predispuesto a reconocer (en todos los sentidos del término) la obra de arte, sensible al imperativo de reverencia que representa el museo, no están preparados para afrontar directamente el juicio del gran público, es decir, de gente que en su mayoría jamás habría encontrado la obra de arte en su universo familiar, y que no está de ningún modo preparada para aprehender la obra de arte como tal, en cuanto tal, y aplicarle los instrumentos de percepción y decodificación convenientes. Si hacen una obra olvidable -porque es insignificante-, o demasiado bien adaptada, han perdido, porque han renunciado; si hacen una obra *notable*-es decir, adecuada para hacerse notar-, corren el riesgo del rechazo, aun de la destrucción iconoclasta. En resumen, sin contar con la complicidad objetiva del museo que designa de entrada lo *kitsch*, lo feo o el desecho *expuestos* como obras de arte, es decir, como los productos de una intención artística (de parodia, de burla, de destrucción: poco importa), se enfrentan con una prueba imposible: mostrar los productos de un gran universo de diez siglos de experiencia ante ojos nuevos (en el sentido fuerte) o ingenuos, es decir, totalmente desprovistos de los instrumentos de reconocimiento indispensables.

Una artista contemporánea, Andrea Fraser, juega con esta distancia entre lo sagrado y lo profano, entre la obra de arte -y los esquemas de percepción que exige- y el objeto ordinario, que se entrega a cualquiera. Organiza falsas visitas a los museos, en las cuales lleva a un grupo de visitantes y los detiene delante de las bocas de incendio, haciendo comentarios eruditos: observen la construcción, el rojo, etc. Recuerda así las categorías de percepción producidas a través de toda la historia del mundo artístico que debemos tener presentes para comprender lo que sucede en ese mundo particular donde la basura puede ser una obra de arte.

¿Qué es lo que se aprende en las escuelas de Bellas Artes? Se ingresa sabiendo lo que es el arte, y que uno ama el arte, pero allí se aprenden razones para amar el arte y también todo un conjunto de técnicas, de saberes, de competencias que hacen que uno pueda sentirse, a la vez, inclinado y apto para transgredir legítimamente las "reglas del arte" o, más simplemente, las convenciones del "oficio" tradicional. Si Duchamp ha sido uno de los primeros en hacer grandes transgresiones a propósito del estatus de la obra de arte, de la función del museo, etc., es porque era orfebre, porque jugaba como un ajedrecista con las reglas del juego del arte, porque estaba como pez en el agua en el mundo del arte. A la inversa, precisamente, del aduanero Rousseau, que era un pintor objeto (como se dice "una mujer objeto") que no sabía que transgredía. Un "naif" es, en efecto, alguien que transgrede reglas que incluso no conoce. Así como la iglesia que, según Max Weber, se define por "el monopolio de la manipulación legítima de los bienes de salvación", la Escuela de Bellas Artes permite acceder a la manipulación legítima de los bienes de salvación cultural o artística; ustedes tienen el derecho de decir lo que es arte y lo que no lo es; pueden incluso, como Andrea Fraser, trastornar la frontera sagrada entre el arte y el no arte y hacer el elogio de una boca de incendio. En una palabra, en el campo artístico, al igual que en el científico, es necesario tener mucho capital para ser revolucionario.

¿Por qué la discusión sobre el arte contemporáneo es tan confusa en la actualidad? ¿Y por qué ciertos sociólogos juegan en ella un rol perverso? Si la crítica del arte contemporáneo es tan difícil de combatir, e incluso de comprender, es porque se trata de lo que puede llamarse una "revolución conservadora". Es decir, una restauración del pasado que se presenta como una revolución o una reforma progresista, una regresión, un giro hacia atrás que se da por un progreso, un salto hacia adelante, y que llega a hacerse percibir como tal (el paradigma de toda "revolución conservadora" es el nazismo de los años treinta). De manera que, por una inversión paradójica, los mismos que combaten la regresión parecen retrógrados. La revolución conservadora encuentra en el dominio del arte y de la cultura su campo de acción porque, incluso más que en materia de economía, donde los desposeídos tienen siempre una cierta conciencia de sus carencias y saben que el retorno al pasado favorece el aumento de esas carencias (con la pérdida de las conquistas sociales, por ejemplo), los "pobres en cultura", los desposeídos culturales, están de alguna manera privados de la conciencia de su privación. En resumen, la regresión puede presentarse (y aparecer) como progresista porque está plebiscitada, ratificada por el pueblo que, en principio, es árbitro

cuando se trata de decir lo que es popular: ¿quién puede decir lo que es popular sino el pueblo? O los sociólogos, si al menos hicieran un uso científico de sus instrumentos de conocimiento, en lugar de contentarse con apoyarse sobre mis investigaciones para decir lo contrario de lo que yo diría y de dar legitimidad de ciencia a un *populismo estético* que invoca el gusto del pueblo para condenar el arte contemporáneo y, sobre todo, la ayuda estatal concedida especialmente a este arte a través del apoyo a los curadores de museo. De hecho, para comprender lo que pasa en el dominio del arte y las querellas en torno del arte contemporáneo, hay que tener una mirada *de conjunto* sobre las conclusiones científicas de dos de mis libros, *La distinción* y *Las reglas del arte.* En primer lugar, el hecho indiscutible de la distribución desigual del capital cultural (del cual el capital artístico es una especie particular), que hace que todos los agentes sociales no estén igualmente inclinados y aptos para producir y consumir obras de arte; y, en segundo lugar, el hecho de que lo que llamo el campo artístico –ese microcosmos social en cuyo interior los artistas, los críticos, los conocedores, etc., discuten y luchan a propósito del arte que unos producen y los otros comentan, hacen circular, etc.– conquista progresivamente su autonomía respecto del mundo mercantil en el curso del siglo XIX, e instituye una ruptura creciente entre lo que se hace en ese mundo y el mundo ordinario de los ciudadanos ordinarios. Cito en *La distinción* un texto de Ortega y Gasset, un filósofo español de comienzos de siglo XX, que critica muy violentamente el arte de su tiempo, convencido de que los artistas han roto el lazo vital que los unía al pueblo. Pero habría podido citar también a Caillois, que defiende la "figura humana" contra Picasso. Los revolucionarios conservadores paradójicamente invocan al pueblo para imponer programas regresivos en materia de arte, apoyándose sobre el filisteísmo de los no instruidos (puesto en evidencia, hoy, por el medidor de audiencia) o, para simplificar, sobre el hecho social indiscutible de que el pueblo no quiere el arte moderno. Pero ¿qué quiere decir esta frase? Por el momento, dejo de lado la cuestión de saber lo que se entiende por "el pueblo". ¿Qué quiere decir "no quiere el arte moderno"? Quiere decir que no tiene los medios de acceso, el código o, más precisamente, los instrumentos de conocimiento –la competencia–, y de reconocimiento –la creencia, la propensión a admirar como tal (una admiración puramente estética) lo que está socialmente designado como admirable (o que debe ser admirado) por la exposición en un museo o una galería consagrada–. Como el recolector de basura de Bienne, no piensa de ello ni bien ni mal, no tiene categorías de percepción; no ha incorporado bajo forma de gusto el *nomos* del que

hablaba hace un rato, el principio de visión y de división que permite *hacer* las diferencias. Lo que se llama gusto es precisamente la capacidad de *hacer* diferencias entre lo salado y lo dulce, lo moderno y lo antiguo, lo románico y lo gótico, o entre diferentes pintores, o entre diferentes maneras de un mismo pintor, y, en segunda instancia, de probar y enunciar preferencias. Y el defecto, la ausencia, la privación de categorías de percepción y de principios de diferenciación conduce a una indiferencia mucho más profunda, más radical que la simple falta de interés del esteta hastiado. Decir, a propósito de la gente del pueblo, que no quiere el arte moderno, es bastante tonto. De hecho, eso no le concierne. ¿Por qué? Porque no se ha hecho nada para desarrollar en ella la *libido artística*, el amor al arte, la necesidad de arte, que es una construcción social, un producto de la educación.

En *El amor al arte* y en *La distinción* he mostrado (creo incluso poder decir que he demostrado) que la disposición artística que permite adoptar delante de la obra de arte una actitud desinteresada, pura, puramente estética, y la competencia artística, es decir, el conjunto de saberes necesarios para "descifrar" la obra de arte, son correlativas con el nivel de instrucción o, más precisamente, con los años de estudio. Dicho de otro modo, lo que se llama "la mirada" es pura mitología justificadora, una de las maneras que tienen quienes pueden hacer diferencias en materia de arte de sentirse justificados por naturaleza. Y de hecho el culto del arte, como la religión en otros tiempos, ofrece a los privilegiados, como dice Weber, "una teodicea de su privilegio"; es incluso, sin duda, la forma por excelencia de la *sociodicea* para los individuos y los grupos que deben su posición social al capital cultural. Por ello se explica la violencia que suscita el análisis que actualiza todo esto. El simple hecho de recordar que lo que se vive como un don, o un privilegio de las almas de elite, un signo de elección, es en realidad el producto de una historia, una historia colectiva y una historia individual, produce un efecto de desacralización, de desencantamiento o de desmitificación.

Así, por un lado está el hecho de la desigual distribución de los medios de acceso a la obra de arte (por ejemplo, a medida que nos acercamos a lo contemporáneo, la estructura social del público es más elevada: el Museo de Arte Moderno tiene un público más "culto", para decirlo rápidamente, que el Louvre); y por el otro, el hecho de que el mundo en el cual se produce el arte, por su propia lógica, se aleja aún más del mundo común. La ruptura, que es sin duda muy antigua, se ha tornado dramática desde el momento en que el campo artístico ha comenzado a volverse hacia sí mismo y devenir reflexivo, y tiene que vérselas, además, con un

arte que demanda, para ser percibido y apreciado, que el espectador comprenda que el objeto de ese arte es el arte mismo. Me parece que una zona del arte contemporáneo, la más avanzada, no tiene otro objeto que el arte mismo. El ejemplo más paradigmático es sin duda Devautour, que tomó por objeto de exposición el acto de exposición, el acto de composición de una colección, el acto crítico, el acto artístico mismo, en una obra totalmente reflexiva cuyo objeto es el juego artístico mismo. Podría dar otros ejemplos.

Así, las expectativas del público, inclinado a una suerte de academicismo estructural –en el mejor de los casos, aplica a las obras de arte categorías de percepción producidas e impuestas por la época anterior, es decir, hoy, por el impresionismo–, se alejan siempre más de lo que proponen los artistas que, inmersos en la lógica autónoma del campo, cuestionan sin cesar las categorías de percepción comunes, es decir, los principios de producción del arte anterior. Es posible apoyarse en la constatación de ese desfase, como hacen ciertos sociólogos, para describir las investigaciones de vanguardia en nombre del "pueblo" que paga subvenciones por un arte que no le interesa (y, el colmo del escándalo, que se le impone incluso en la calle) y también en nombre del "oficio" tradicional del pintor y del "placer visual" que procuraría al espectador (pero ¿cuál espectador? No necesariamente el recolector de basura de Bienne). Se puede aparentar un anticonformismo valiente y denunciar la doxa progresista-modernista pretendidamente dominante y la coalición internacional museo-mercado que favorece a una pequeña minoría de artistas internacionales "incapaces de agarrar un pincel" en detrimento de excelentes artistas franceses, mantenidos al margen del "nuevo arte oficial". Se puede incluso, para los más malignos, denunciar la subversión subvencionada y todas las formas del academicismo antiacadémico que han hecho posible la revolución moderna, de Manet a Duchamp y más allá: quiero hablar de las repeticiones interesadas y calculadas, en una palabra, oportunistas, de las rupturas ya efectuadas.

Todo esto en nombre de un populismo estético que, apoyándose en una sociología mal comprendida de la recepción de las obras de arte, condena las búsquedas de vanguardia cuya verdadera sociología no comprende. Las revoluciones específicas, cuyo prototipo es la de Manet, se hacen, si se puede decir así, *contra* "el pueblo", contra el gusto común, contra el gran público. Y a los críticos o a los sociólogos conservadores les resulta fácil invocar al pueblo para condenar una subversión necesariamente "impopular" o "antipopular" (lo que, como en los tiempos de Manet, quiere decir en primer lugar "antiburguesa",

porque la fuerza de la revolución conservadora en materia de arte viene del hecho de que expresa ante todo el desconcierto o la aversión del público burgués de museos y galerías frente a las búsquedas de vanguardia). Y más aún en un momento en que se ha instaurado una tradición de la revolución artística (en el seno del campo artístico) y se puede disfrazar la condena de la intención revolucionaria (artísticamente) como condena de la impostura en nombre de la idea de la revolución auténtica. Sería necesario evocar aquí a un personaje como Jean Clair, gran experto, que actúa de tal modo que nunca se sabe si denuncia la impostura del arte moderno o a los impostores que se legitiman en la autoridad de la imagen del arte moderno para conseguir subvenciones y consagraciones.

Llegado a este punto, habría que abordar el problema de las relaciones entre el arte y la política que ustedes me han planteado o, más precisamente, entre el conservadurismo en materia de arte y el conservadurismo en materia de política. De hecho, cuesta comprender –tanto a izquierda como a derecha– que ciertas obras políticamente "progresistas" (por su contenido o su intención explícita) puedan ser estéticamente conservadoras mientras que otras obras políticamente "neutras" (formalistas) puedan ser estéticamente progresistas. Eso se desprende, de manera evidente, de la autonomía del campo artístico. Madame de Cambremer, diría Proust, "en arte, siempre a la izquierda". El conformismo de la transgresión, tan frecuente hoy en el mundo del arte y la literatura, se apodera así de las "buenas causas" políticamente correctas pero estéticamente conservadoras. Todo lo que aquí describo (a lo que es necesario agregar las estrategias de quienes adoptan signos exteriores de vanguardismo para producir efectos de subversión *kitsch*) contribuye a mezclar las fronteras entre el arte y el no arte, entre el conformismo y la subversión, y contribuye así a la crisis de la creencia.

[Pregunta (inaudible) sobre el rol de los conservadores.]

P.B. Sería necesario examinar casos particulares. Simplemente pienso que es importante saber –eso deriva de la teoría del campo como universo autónomo– que ser subversivo políticamente no implica ser subversivo estéticamente (y a la inversa). Ese desfase estructural posibilita una cantidad de estrategias de doble juego particularmente perversas que dificultan la interpretación y la crítica. Si el crítico de literatura y pintura lleva una vida tan difícil hoy es en gran parte porque todo un conjunto de escritores y de artistas conoce suficientemente la historia del

arte y de la literatura para saber imitar de un modo cínico y oportunista –es una de las perversiones cuya posibilidad está inscrita en la lógica de los universos destinados a la revolución permanente– las apariencias del vanguardismo (por ejemplo, tal pintor oportunista presentará en la Bienal de Venecia los retratos desnudos de dos críticos influyentes...). En un dominio donde el juego de la impostura está muy avanzado, como la filosofía, hay quienes saben imitar tan bien la postura filosófica que, delante de los no filósofos, parecerán más filósofos que los filósofos. No citaré nombres, porque, desgraciadamente, ustedes mismos quizá ya los conozcan y no vale la pena que les haga publicidad. E incluso, hay gente suficientemente informada de los usos del arte como para hacer elecciones aparentemente de vanguardia. Por ejemplo, tal crítico de *Le Monde* que defiende con mucha constancia un arte conformista se apresura a celebrar la pintura de un artista francés que lleva nombre árabe (y cuyos personajes estilizados y sobriamente patéticos son llamados por el pintor "becketianos"). Paga así un tributo, como dicen los norteamericanos, a un valor "políticamente correcto".

Pregunta. Usted habla de la mirada, del hecho de que se aprecia una obra de arte por la mirada.

P.B. Le respondo remitiéndolo a un libro titulado *L'Œil du Quattrocento* (un texto aparecido en las *Actes de la recherche en sciences sociales* y luego publicado por Gallimard),[4] en el cual Baxandall estudia la génesis social de las categorías de percepción artística en el *Quattrocento.* De él hay que retener la idea de que la mirada es un producto social habitado por principios de visión y división socialmente constituidos (que varían según el sexo, la edad, la época, etc.) y del que se puede dar cuenta sociológicamente. En la misma perspectiva, intento, trabajando sobre Manet, describir la mirada académica que él ha destruido. Esa mirada academicista ha sido desechada por la historia del campo artístico, pero todavía es posible respaldarse demagógicamente en esta suerte de visión ortodoxa burguesa para cuestionar el producto de la búsqueda autónoma del arte. De allí la ambigüedad del Museo de Orsay.

Pregunta. Usted piensa que no hay mirada sensible a priori.

4 M. Baxandall, "L'Œil du Quattrocento", *Actes de la recherche en sciences sociales,* 40, 1981, pp.10-49.

P.B. Es un problema muy difícil. No puedo evitar pensar que si usted plantea esta pregunta, arraigada sin duda en los recuerdos de su clase de filosofía sobre la percepción (en lo que percibimos ¿qué es producto de la construcción intelectual?, ¿qué es efecto directo de la sensación?), es porque tiene ganas de que haya algo que no sea reductible a las categorías y la categorización sociales. Se lo digo sin maldad. Pero creo que es necesario recordar constantemente el principio de reflexividad. Cuando usted dice algo como esto, pregúntese si no es porque tiene ganas de que eso sea así. El sociólogo es un tipo que fastidia porque se la pasa quitando los estrados, los taburetes, los zancos, los coturnos que usted tiene bajo los pies, y a veces hasta el suelo que pisa. Es lo que hace que la sociología parezca triste, pero no es la sociología la que es triste, es el mundo. Pienso aquí en una metáfora, muy pictórica, que Freud emplea en alguna parte (creo que en *Psicología de las masas*) y que expresa bien la miseria de la sociología, es decir, la miseria humana (simplemente uno no soporta la sociología porque no soporta la miseria humana: la sociología no cuenta historias, cuenta el mundo tal como es): San Cristóbal lleva sobre sus espaldas el Cristo que lleva el mundo.[5] Y Freud pregunta: ¿sobre qué reposan los pies de San Cristóbal? El sociólogo descubre que muchas de esas cosas que creemos naturales, que quisiéramos que fueran naturales, más o menos según nuestra posición en el mundo social, según nuestras disposiciones, muchas de esas cosas son puramente históricas, es decir, puramente arbitrarias, existen pero habrían podido no existir, son contingentes, sus fundamentos son históricos. Los remito a mi libro *Meditaciones pascalianas*,[6] donde cito un bello texto en el cual Pascal va en busca del fundamento último de la autoridad de la ley y, de regresión en regresión, llega hasta la arbitrariedad del origen, la "verdad de la usurpación". El arte constituye una ocasión para descubrir muchos fenómenos de este tipo. Hay categorías que no están fundadas por naturaleza y, en todo caso, si se quiere universalizarlas, no es en la naturaleza donde hay que apoyarse. He aquí lo que hace la tristeza de la sociología. La sociología comparte esta tristeza con el arte contemporáneo. En efecto, el arte contemporáneo, al ponerse a sí mismo en cuestión permanentemente, plantea la pregunta acerca de lo que hay bajo los pies de San Cristóbal.

5 El texto citado por Freud dice, en la traducción de Luis López Ballesteros: "Si Cristóbal llevaba a Cristo y si Cristo llevaba al mundo entero, ¿dónde apoyaría sus pies Cristóbal?". [N. de T.]

6 Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, París, Seuil, 1997, p. 114. [*Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999.]

Es la razón por la cual, al comenzar, les decía que nada puede defender mejor el arte contemporáneo que la sociología: los sociólogos, si tienen la valentía de llevar hasta el fin, para su propio universo, el cuestionamiento que hacen padecer a los otros y de quitarse ellos mismos el suelo de certidumbre que tienen bajo los pies, quedan enfrentados al drama de no tener punto sobre el cual apoyarse.

Podría aquí invocar, después de Freud, a Mallarmé, que, en un texto célebre y oscuro titulado "La música y las letras", recuerda que no hay esencia de lo bello más allá de ese mundo literario en el cual se produce la creencia colectiva en la belleza, pura *ficción* que necesita no ser desmitificada (encontrarán un comentario de ese texto, importante para comprender las ansiedades alrededor del arte contemporáneo, en *Las reglas del arte*).[7] Contra la tradición *hölderlino-heideggeriana* y el culto místico de la "creación" y del "creador" como ser único, excepcional, sin historia, al cual se lo ha indebidamente asociado, Mallarmé anticipa todos los actos artísticos por los cuales los artistas han planteado el problema de los fundamentos sociales de la creencia artística, del arraigo de la "ficción" artística en la creencia que se engendra en el seno del campo artístico.

No hay esencia de lo bello y los artistas son, entre todos los productores de bienes simbólicos, aquellos que más han avanzado en el sentido de la reflexividad sobre su práctica. La intención reflexiva es mucho más antigua en las artes plásticas que en las otras artes, y si hoy los artistas tienen problemas con la sociedad es porque le plantean problemas sobre su propia existencia, sobre los fundamentos sociales de su existencia –y en ese sentido están muy próximos a los sociólogos–. Si se les remite el problema de su razón de existir, es porque se lo plantean, porque dan armas al enemigo y, en cierto modo, colaboran con su propio cuestionamiento.

Para terminar rápidamente, quisiera, en un tercer momento, darles algunas herramientas que considero útiles para comprender cómo funciona el mundo del arte. Ese mundo es un mundo social entre otros, un microcosmos que, tomado del macrocosmos, obedece a leyes sociales que le son propias. Eso es lo que significa el término "autonomía": es un mundo que tiene su propia ley (*nomos*), en el cual hay apuestas sociales, luchas, relaciones de fuerza, capital acumulado (un artista célebre es alguien que ha acumulado lo que llamo un capital simbólico que puede producir

7 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, París, Seuil, 1992, p. 380 y ss. [*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.]

efectos simbólicos, pero también económicos; un crítico célebre puede hacer el valor de una obra de arte; un experto puede decir lo que es y no es auténtico, puede hacer milagros sociales, transformar una cosa que no vale nada, que está en un desván, en una obra carísima, etc.). Pero todo lo que adviene en ese campo –capital, luchas, estrategias, etc.– reviste *formas específicas*, originales, que no circulan necesariamente en otros microcosmos ni en el macrocosmos social en su conjunto. Por ejemplo, las luchas son esencialmente luchas simbólicas que movilizan instrumentos simbólicos, palabras, formas, etc., y lo que está en juego es la acumulación de capital simbólico, de crédito, por lo que se puede desacreditar a quienes están ya acreditados (los académicos en los tiempos de Manet). Se dirá de tal o cual que está "acabado", que ha sido "superado".

El campo es como un juego, pero que no ha sido inventado por nadie, que ha emergido poco a poco, de manera muy lenta. Ese desarrollo histórico va acompañado por una acumulación de saberes, competencias, técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente irreversible. Hay una acumulación colectiva de recursos colectivamente poseídos, y una de las funciones de la institución escolar en todos los campos y en el campo del arte en particular es dar acceso (desigualmente) a esos recursos. Esos recursos colectivos, colectivamente acumulados, constituyen a la vez limitaciones y posibilidades. Al igual que un instrumento –un clavicordio o un piano–, cierto estado del campo artístico ofrece un teclado de posibilidades pero cierra otras. No se puede hacer todo –cuartos de tono, por ejemplo–; tampoco se puede hacer cualquier cosa: hay cosas posibles, probables e imposibles; pensables e impensables. Hay sistemas de clasificación admitidos –por género, especialmente–, jerarquías que orientan las elecciones.

Desde mi experiencia, los tres grandes –Manet para la pintura, Heidegger para la filosofía, Flaubert para la literatura– son los que mejor conocen y dominan el teclado, el universo de las posibilidades abiertas –y también por abrir– en su tiempo. Me parece que se puede extraer, si no una ley general, al menos una lección de esas grandes empresas de producción cultural del pasado: enfrentarse al conjunto de los problemas propuestos por un estado del campo, intentar conciliar cosas inconciliables, rechazar alternativas absurdas como la oposición entre búsqueda formal y compromiso político. Así es posible obtener un gran éxito en el dominio de la producción simbólica.

Este universo de obligaciones y posibilidades es también lo que los filósofos llaman una problemática, es decir, un conjunto de cuestiones que son de actualidad; y estar en el juego, "en la cosa" –no estar como

perro en misa, a la manera de un aduanero Rousseau–, es saber no sólo lo que se hace o no se hace –eso es una visión mundana que ni siquiera es válida en materia de moda–, sino saber dónde están los verdaderos problemas, y el buen crítico, en mi opinión, es aquel capaz de identificar al que ha identificado los verdaderos problemas, aquel que, a través de la frecuentación de las obras y de los artistas, etc., conoce casi tan bien como un artista el espacio de los posibles y está en condiciones de ver enseguida lo que ya ha sido hecho, de identificar cínicos u oportunistas, etc.

En ese juego, la gente ocupa posiciones que están determinadas, en gran parte, por la importancia de su capital simbólico de reconocimiento, de notoriedad –capital distribuido desigualmente entre los diferentes artistas–. Hay, pues, una estructura de la distribución de ese capital que, a través de la posición que cada artista ocupa en esa estructura (la de dominante o dominado, etc.), "determina" u orienta las estrategias de los diferentes artistas a través, especialmente, de la percepción que cada artista puede tener de su propio espacio. Ustedes me preguntan: ¿quién hace al artista? Evidentemente, no es el artista quien hace al artista sino el campo, el conjunto del juego. Por el hecho de que trastoca todas las tablas de valores, todos los principios de evaluación, el revolucionario está condenado a encontrarse solo. Quién va a decir que Manet es un artista cuando cuestiona radicalmente los principios según los cuales se determina quién es artista y quién no lo es. Es la soledad del heresiarca, del fundador de la herejía: no tiene legitimidad sino en sí mismo.

¿Quién hace entonces al artista, qué es lo que hace el valor del artista? Es el universo artístico, no el artista mismo. Y llevado al extremo: ¿qué es lo que hace la obra de arte? –esto seguramente desencantará a los que creen en la singularidad del artista–. Es, en última instancia, el juego mismo el que hace al jugador dándole el universo de las jugadas posibles y los instrumentos para jugarlas.

El segundo instrumento que hay que tener es aquello que llamo *habitus*, el hecho de que los "individuos" son también el producto de condiciones sociales, históricas, etc. Y que tienen disposiciones (maneras de ser permanentes, la mirada, categorías de percepción) y esquemas (estructuras de invención, modos de pensamiento, etc.) que están ligados a sus trayectorias (a su origen social, a sus trayectorias escolares, a los tipos de escuela por los cuales han pasado). Por ejemplo, es importante saber que una parte de sus propiedades está ligada a la posición de su escuela en el espacio de las escuelas de Bellas Artes, espacio evidentemente jerárquico en la medida en que lo que ustedes son y hacen está determinado

por la posición que ocupan en el juego y por las disposiciones que han tomado en ese juego.

Última cosa: lo que llamo el espacio de los posibles se define en la relación entre el *habitus* como sistema de disposiciones ligado a una trayectoria social y un campo. Del mismo modo que Balzac no podía inventar el monólogo interior, no podemos saltar por encima de nuestro tiempo; estamos determinados por el espacio de los posibles ofrecido por el campo en un momento dado del tiempo y aprehendido a través de las lentes de un habitus.

Pero es también en la relación entre el *habitus* destinado y consagrado al campo como se engendra esta suerte de pasión por el juego (fundamento del interés por lo que está en juego) que llamo *illusio*, la creencia fundamental de que el juego vale la pena, de que merece ser jugado y es bastante más fuerte que "el deseo de gloria" que evocaba una de sus preguntas (la 4). Creencia, amor al arte, *libido artística*, todo esto se arraiga en una relación social y no tiene nada que ver con la representación mística que ofrece la hagiografía tradicional del arte y del artista.

Para quienes encuentran esta propuesta un tanto decepcionante, quisiera, para terminar, evocar esa suerte de sociología experimental del campo artístico que Duchamp ha sido el primero en practicar, y que encuentra una réplica espontánea en la experiencia del recolector de basura de Bienne que trata como desecho, detritus, basura buena para tirar, "obras" consagradas por la exposición pública y hechas, para algunos, de desechos transfigurados por el acto artístico como *La Fontaine* de Duchamp. En efecto, ¿cómo no ver que la consagración artística es una especie de acto mágico, que no puede ser cumplido sino en y por un trabajo colectivo en el seno de ese espacio mágico que es el campo artístico? Duchamp ha podido creer que era él, en cuanto artista singular, quien había constituido el *ready made* en obra de arte. Sin embargo, ¿habría tenido la idea de esa creación y habría tenido éxito en hacerla reconocer si no hubiera sido un artista, y un artista reconocido? (Es significativo que Man Ray haya podido reivindicar la prioridad de la invención del *ready made*: en arte, como en ciencia, las invenciones simultáneas están allí para recordar que el campo es siempre el principio de las invenciones.) El artista que pone su nombre en un *ready made* (como el modisto que pone su firma en un perfume o un bidet –es un ejemplo real–), "creando" así un producto cuyo precio de mercado no coincide con el costo de producción, tiene de alguna manera un mandato de todo un grupo para realizar un acto mágico que quedaría desprovisto de sentido y de eficacia sin toda la tradición de la que resulta su gesto, sin el universo de

los celebrantes y los creyentes que le dan sentido y valor porque también son producto de esa tradición. Pienso evidentemente en los curadores de museos, en los críticos, en los aficionados de arte de vanguardia, en todos los que, de una manera u otra, tienen algo que ver con el juego del arte en ese momento. Es evidente que el recolector de basura de Bienne, inmortalizado por Dario Gamboni, pero también, muy probablemente, el conserje o el guardia del museo o incluso algún miembro de la familia del artista que tuvo que ordenar su estudio en vista de una mudanza, habría echado a la basura uno u otro de los *ready made* hoy inmortalizados por la historia del arte. En efecto, se está allí en el punto en que la distancia entre el juego artístico del artista que produce para otros artistas (o asimilados) y el público profano es máxima. Es decir que el *ready made* no está ya hecho cuando se presenta delante del espectador. Está *por hacerse* y compete al espectador terminar el trabajo que el artista ha comenzado, y que no sería nada más que un objeto ordinario del mundo ordinario, incluso un detritus banal y vulgar (pienso en esos artistas que exponen objetos *kitsch*) sin la contribución de los "que miran": quienes, según Duchamp, "hacen los cuadros". En cuanto a los "que miran", ¿cómo olvidar que son productos históricos de la educación familiar y escolar, y de los museos donde se adquiere la disposición artística, y que se necesitan siglos para producir un artista como Duchamp y un esteta capaz de apreciar sincera e ingenuamente sus producciones?

Esta idea, indiscutible, de que el *ready made* como límite de la obra de arte –por lo tanto la obra de arte misma– es producto de un trabajo *colectivo e histórico,* no debería desesperar o decepcionar a quienes están desesperadamente ligados a la creencia en la unicidad del "creador" y el acto de creación, vieja mitología de la cual debemos hacer el duelo, como de tantas otras que la ciencia ha desechado.

2. Los museos y su público

La estadística revela que el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase culta. Pero ese privilegio tiene todas las apariencias de la legitimidad, puesto que los únicos excluidos son los que se excluyen. Dado que nada es más accesible que un museo y que los obstáculos económicos apreciables en otros ámbitos son allí escasos, al parecer se justificaría invocar la desigualdad natural de las "necesidades culturales". Sin embargo, el carácter autodestructivo de esta ideología salta a la vista: ¿qué son esas necesidades que no podrían existir en estado virtual ya que, en esta materia, la intención sólo existe como tal si se realiza y se realiza si existe? Hablar de "necesidades culturales" sin recordar que, a diferencia de las "necesidades primarias", son el producto de la educación, es disimular que las desigualdades frente a las obras culturales son un aspecto de las desigualdades frente a la escuela, que crea la necesidad cultural al mismo tiempo que da y define los medios para satisfacerla. En mayo y junio últimos se ha llevado a cabo una investigación en una veintena de museos franceses. He aquí algunas constataciones que se desprenden de los primeros resultados.

La proporción de las diferentes categorías sociales que integran el público de los museos aparece invertida respecto de su distribución en la sociedad global, siendo las clases sociales más favorecidas las más fuertemente representadas. Más significativa aún es la distribución del público según el nivel de instrucción, que muestra que el visitante predominante es el estudiante de la escuela secundaria y que la estructura de los públicos de los museos es muy parecida a la estructura de la población estudiantil distribuida según el origen social. La existencia de una relación tan brutal entre la instrucción y la frecuentación de los museos basta para demostrar que sólo la escuela puede crear o desarrollar (según el caso) la aspiración a la cultura, incluso la menos escolar.

La comparación de la estructura del público en período normal y en período de vacaciones revela que, mientras que la cantidad de visitantes de las clases bajas es la misma en los dos casos (lo que resulta comprensi-

ble ya que se trata de un público casi exclusivamente *local*), los visitantes de las clases medias y altas son mucho más numerosos, en cifras absolutas y relativas, durante las vacaciones. La frecuentación de los museos está, pues, muy ligada a las posibilidades de hacer turismo, repartidas muy desigualmente según las clases sociales porque a su vez dependen de los ingresos: a primera vista, parece que las desigualdades, ya muy marcadas, que separan las clases sociales en lo que concierne a las vacaciones, su duración y su destino, son más tajantes aún cuando se considera la utilización del tiempo libre con fines "culturales". La proporción de la gente que dice haber ido al museo porque tiene la costumbre de visitar los museos de las ciudades o de la región que recorre crece de modo notable a medida que se asciende en la jerarquía social, lo que parece indicar que el turismo se concibe con más frecuencia como una empresa cultural a medida que se asciende en dicha jerarquía.

Menos asociada al turismo que la de los sujetos de las clases favorecidas, la visita de los individuos de las clases bajas responde con mayor frecuencia a la inquietud por acompañar a los niños: por eso se hace en general el domingo (en casi la mitad de los casos) y en familia (en más de un tercio de los casos).[1] Por el contrario, la proporción de las visitas familiares y dominicales (muy numerosas en cifras absolutas) disminuye a medida que se asciende en la jerarquía social, y la elección del día es azarosa entre los cuadros superiores.

Así, la mayoría de los museos tienen, de hecho, dos públicos: por un lado, un público local (que constituye una parte más o menos importante del público total, según la fuerza de la atracción turística ejercida por el museo) conformado por una proporción relativamente más elevada de individuos de las clases bajas, originaria de las pequeñas ciudades o de los alrededores y que frecuentan los museos sobre todo el domingo, a veces habitualmente; por otro lado, un público de turistas que pertenece, la mayoría de las veces, a las clases medias y, sobre todo, altas.[2]

1 Si bien la proporción de las entradas gratuitas decrece a medida que uno se eleva en la jerarquía social, no se puede concluir que la gratuidad favorezca automáticamente el acceso de las clases bajas al museo, o que las razones económicas sean uno de los obstáculos importantes para la frecuentación de los museos; de hecho, el domingo suele ser el día gratuito y las visitas de las clases bajas son más frecuentes ese día, incluso en aquellos casos en que la entrada no es gratuita.

2 Sería fácil mostrar que estos dos públicos están separados por la misma diferencia sistemática tanto en el nivel de las actitudes respecto del museo como en el orden de las preferencias estéticas. Todo parece indicar que las diferentes acciones destinadas a atraer un nuevo público (publicidad, exposiciones temporarias, etc.) tienen por efecto reforzar la participación de las

LA CARENCIA DE LA ESCUELA

De todos los factores que actúan sobre el consumo cultural, el nivel cultural (medido por los diplomas otorgados) y el turismo parecen ser los más importantes. Es necesario observar que no son independientes: la frecuencia y la extensión de los desplazamientos están relacionadas con el nivel de instrucción por la mediación de la profesión y los ingresos que ella procura; recíprocamente, el estilo de turismo y la incidencia que tienen en él los consumos culturales más o menos elevados parecen ser función del nivel cultural. Es decir que quienes tienen ocasiones más numerosas, asiduas y prolongadas de frecuentar los museos son quienes están más inclinados a hacerlo, y viceversa. Ésta es una de las confluencias que hacen que en materia de cultura las ventajas y las desventajas sean acumulativas.

En efecto, los individuos con mayor nivel de instrucción tienen más probabilidades de haber crecido en un medio cultivado.[3] Ahora bien, en ese ámbito, el rol de los estímulos difusos del medio es determinante. Si la mayor parte de los visitantes han hecho su primera visita al museo antes de los 15 años, la proporción relativa de las visitas precoces crece regularmente a medida que se asciende en la jerarquía social. Casi la mitad de los sujetos ha realizado la primera visita al museo en familia; pero, aquí también, las diferencias entre las categorías son claras: la primera visita de las clases más desfavorecidas se hace gracias al turismo (es decir, en la edad adulta) más frecuentemente que con la familia, desde la infancia. Para las clases medias, más fuertemente tributarias de la escuela, las visitas escolares parecen haber jugado un rol más importante que para las categorías inferiores y superiores; en fin, es en la clase cultivada donde el rol del estímulo familiar parece alcanzar su punto culminante, ya que casi la mitad de los sujetos dice haber sido acompañada al museo por su familia, aunque la imagen aristocrática del encuentro electivo con

---

clases ya más representadas antes que incrementar realmente el porcentaje del público popular.

3 Las encuestas en el medio estudiantil muestran que la profesión del padre del estudiante está significativamente ligada a la profesión y al nivel de instrucción de la madre, a la profesión y al nivel de instrucción del abuelo paterno e, incluso, a la residencia en una gran ciudad que, sin lugar a dudas, incrementa las posibilidades de acceso a la cultura. Cf. P. Bourdieu y J.-C. Passeron, *Les Héritiers* (París, Minuit, 1964) [*Los herederos. Los estudiantes y la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008] y *Les Étudiants et leurs études* (París, Mouton, 1964).

la obra lleve a un mayor número de sujetos a afirmar que han hecho solos su primera visita.[4]

De manera general, si la acción indirecta de la escuela (en tanto creadora de esta disposición general ante los bienes culturales que define la actitud culta) sigue siendo determinante, la acción directa (bajo la forma de la enseñanza artística) es débil ya que los sujetos que dicen haber descubierto el museo gracias a la escuela constituyen menos de un cuarto del público. Y, de hecho, la enseñanza artística ocupa un espacio muy reducido tanto en la escuela primaria como en la secundaria. Esta carencia debe ser imputada más bien a obstáculos materiales e institucionales que a la indiferencia de los docentes, quienes en efecto conforman una parte importante del público de los museos, lo que supone una tasa muy elevada de frecuentación dada la débil importancia numérica de la categoría. El escaso lugar que se le otorga a la historia del arte en los programas; la jerarquía establecida entre los docentes –reconocida tanto por la administración y los profesores como por los alumnos y los padres– que ubica el dibujo y la música en el último rango; las resistencias que los padres, cuidadosos de la rentabilidad de los estudios, oponen a todas las tentativas (fácilmente consideradas como subterfugios de la pereza de los maestros) para desarrollar el interés artístico: todo esto bastaría para desalentar las buenas voluntades, sin contar la falta de espacio y de material, aparatos de proyección, tocadiscos, etc.

La carencia de la escuela es más lamentable aún si se considera que sólo una institución cuya función específica consiste en transmitir al mayor número de personas las actitudes y las aptitudes que hacen al hombre cultivado[5] *podría compensar (al menos parcialmente) las desventajas de los que no encuentran en su medio familiar el estímulo de la práctica cultural.*

LAS PERSONAS DESPLAZADAS

VOLVER LAS OBRAS MÁS ACCESIBLES

Se ve, por numerosos índices, que los individuos de las clases más desfavorecidas que se arriesgan a visitar los museos se sienten fuera de lugar,

4 Dada la tasa elevada de no respuestas, estas conclusiones deben ser interpretadas con prudencia.

5 Es lo que constituye la *acción indirecta* de la escuela por oposición a la acción de estimulación *directa* e *inmediata* de tal o cual práctica cultural.

faltos de preparación. Nada se ha hecho (o muy poco) para que la visita sea más agradable y las obras expuestas, más accesibles. Se puede suponer que el desconcierto de los sujetos menos preparados frente a las dificultades de las obras podría minimizarse con un esfuerzo por mejorar la presentación y, más precisamente, por proporcionar los instrumentos indispensables para una contemplación adecuada. Más de la mitad de los sujetos recurren a las indicaciones ubicadas junto a los cuadros, y entre ellos es mucho mayor la proporción de individuos de las clases bajas, pues los de las clases medias y superiores disponen con más frecuencia de recursos para adquirir folletos, guías y catálogos. Las clases superiores utilizan más las guías y sobre todo la *Guía azul*. Se puede suponer que la falta de preparación explica –tanto como las razones económicas– el hecho de que las clases bajas dispongan también de pocos recursos para las ayudas auxiliares de la contemplación artística.[6]

Lo que se espera de un programa cultural queda de manifiesto en el deseo, masivamente expresado, de disponer de carteles que proporcionen aclaraciones sobre las obras presentadas; esta expectativa es mayor entre los sujetos menos cultivados. Que la idea de un recorrido "jalonado" en su totalidad por flechas que indican las etapas sea también aprobada por casi dos tercios de los sujetos demuestra cuán necesaria es la ayuda pedagógica en las visitas.[7]

DEL MOBILIARIO A LA PINTURA

Sin embargo, no hay que creer que la dificultad objetiva de las obras de un museo (o, si se quiere, el nivel de la oferta cultural propuesta por el museo para el consumo) depende sólo de la presentación de las obras, es decir, principalmente, del curador y de los medios –con frecuencia irrisorios– que le son otorgados.[8] Depende también de la naturaleza de las obras presentadas: la cantidad de sujetos atraídos exclusivamente por objetos históricos o folclóricos, cerámicas o mobiliario, decrece de modo regular y acentuado de las clases bajas a las clases medias y altas. Por otra

6 Incluso, para reducir el sentimiento de desorientación, se podría entregar un catálogo en la entrada (cuando exista) para ser restituido a la salida, como se hace en ciertos países.

7 No era posible introducir en una encuesta que sólo podía llevarse a cabo con el acuerdo de los curadores preguntas más directas sobre la presentación del museo. Las entrevistas libres muestran que las expectativas del público están lejos de verse satisfechas por la calidad de la presentación actual.

8 Es evidente que un museo puede presentar varios niveles de oferta y que, al mismo tiempo, su público puede ser más o menos diferenciado socialmente.

parte, es evidente que la exhibición de obras culturales más accesibles que la pintura atrae más a las clases inferiores y, sobre todo, medias. Se puede suponer que los museos que yuxtaponen obras de diversos órdenes, desde la pintura hasta el mobiliario, tienen en realidad dos públicos (o más) que difieren por su composición social y por sus gustos. Por ejemplo, el mobiliario, que forma parte de las experiencias y de los intereses estéticos más cotidianos, puede, mejor que la pintura –para la cual no siempre se está preparado–, atraer a las clases medias, en las que desde hace algunos años se ha desarrollado el gusto por la decoración de la vivienda. Del mismo modo, como lo atestigua la difusión de las revistas de divulgación histórica, los objetos históricos o folclóricos pueden satisfacer una demanda relativamente importante en esas clases. De ello se deriva que los museos consagrados a determinado tipo de obras están en condiciones de atraer un público nuevo si a las obras ya expuestas agregan otras que satisfagan el gusto de otro público. Se puede incluso suponer que este nuevo público podría, a condición de que sea ayudado, acceder a obras que no constituían el objetivo inicial de su visita.

AUMENTAR LA FRECUENTACIÓN

De estos análisis se deriva que es posible construir un modelo del consumo cultural que permita prever cuál será, cualitativa y cuantitativamente, el público de los museos partiendo de la hipótesis de que no se haría nada para actuar sobre las expectativas actuales del público (es decir, sobre la demanda) y sobre los museos mismos (es decir, sobre la oferta).

En efecto, si es verdad que la frecuentación de los museos, y más particularmente de los museos de pintura, está ligada de manera directa y estrecha con el nivel de instrucción y el turismo, de ello se sigue, por ejemplo, que el público debería incrementarse a medida que la escolarización prolongada se extendiera a nuevas capas sociales y que el turismo (cuyo desarrollo depende del aumento del tiempo libre y el aumento de los ingresos) se volviera una práctica más frecuente y general. Pero este modelo debe también permitir determinar las acciones más adecuadas para incrementar el público de los museos al menor costo, sea intensificando la práctica de quienes ya los frecuentan o atrayendo a nuevas capas sociales.

Si es verdad que la práctica cultural se relaciona estrechamente con el nivel de instrucción, es evidente que elevar la demanda lleva a elevar el nivel de instrucción, la educación artística, es decir, la acción directa de

la escuela, lo que de todos modos deja pendiente la acción indirecta de la enseñanza.

La acción sobre la oferta no puede reemplazar la acción –fundamental– sobre la demanda, y sólo puede haber una función de facilitación (que reduzca la separación entre oferta y demanda), entre el nivel cultural objetivo de las obras ofrecidas y el nivel de las expectativas (creadas por la educación). Si, por ejemplo, la presentación de obras de diferentes niveles permite atraer un nuevo público, el esfuerzo por reducir la dificultad de las obras presentadas (es decir, bajar el nivel de la oferta) proporcionando a todos los visitantes –y sobre todo a la fracción menos cultivada– las ayudas indispensables para la contemplación puede facilitar a quienes ya van al museo una relación más intensa con las obras. Sin embargo, no hay que esperar que tal acción logre superar las resistencias y reticencias, la mayoría de las veces inspiradas por el sentimiento de ineptitud y, el término no es demasiado fuerte, de indignidad que experimentan tan vivamente quienes no han penetrado jamás en esos altos lugares de la cultura por temor a sentirse fuera de lugar.

3. El campesino y la fotografía

Pierre Bourdieu y Marie-Claire Bourdieu

Que la fotografía y, más precisamente, la práctica fotográfica, ocupen un lugar tan reducido en el medio campesino, ¿se debe a la ignorancia, vinculada a la escasa información sobre las técnicas modernas, o a una voluntad de ignorar, es decir, a una verdadera elección cultural que es preciso entender en relación con los valores propios de la sociedad campesina? En esta última hipótesis, la historia de una técnica que contradice lo más esencial de esos valores ¿no corre el riesgo de revelar aquello que hace la esencia de la moral campesina?

La imagen fotográfica aparece muy pronto, mucho antes que la práctica, introducida por la gente del burgo predispuesta a jugar el rol de mediador entre los campesinos de los caseríos y la ciudad.[1] Si el uso se impone rápidamente como una obligación, sobre todo con motivo de los casamientos, es porque la fotografía viene a cumplir funciones preexis-

1 En razón de la dualidad de su estructura, la aldea de Lesquire (en Bearne) presentaba una verdadera situación experimental, que permite estudiar la difusión de una técnica moderna en un medio campesino y analizar las relaciones entre la urbanización y la aparición o el incremento de la práctica fotográfica. Muy marcada desde los puntos de vista ecológico y morfológico (el tamaño de la familia es mucho más grande en los caseríos), la oposición entre el burgo (264 habitantes en 1954) y los caseríos (1090 habitantes) domina todos los aspectos de la vida aldeana, en primer lugar la vida económica. A partir de 1918, el burgo asume todas las funciones urbanas: es el lugar de residencia de los jubilados, funcionarios y miembros de las profesiones liberales (44,2% de los jefes de familia), de los artesanos y los comerciantes (36,6%); los trabajadores agrícolas, obreros y propietarios son una ínfima minoría (11,5%), mientras que constituyen la casi totalidad (88,8%) de la población de los caseríos. Entre las últimas casas del burgo en las que se habla francés y las primeras granjas, distantes apenas una centena de metros, en las que se habla bearnés, considerada por los aldeanos como una lengua inferior y vulgar, pasa una verdadera frontera cultural, la que separa a los aldeanos con pretensiones ciudadanas de los campesinos de los caseríos, ligados o encadenados a sus tradiciones y frecuentemente considerados, por ello, atrasados (se encontrará un análisis más profundo de esta oposición en "Celibat et condition paysanne", *Etudes rurales* (5-6), abril-septiembre 1962, pp. 32-135).

tentes a su introducción. En efecto, la fotografía aparece desde el origen como el acompañamiento obligado de las grandes ceremonias de la vida familiar y colectiva. Si se admite, con Durkheim, que la fiesta tiene por función revitalizar el grupo, se comprende que la fotografía se le asocie, ya que proporciona el medio de eternizar y solemnizar esos momentos culminantes de la vida social donde el grupo reafirma su unidad. En el caso del casamiento, por ejemplo, la imagen que fija para la eternidad al grupo reunido –o mejor, la reunión de dos grupos– se inscribe de manera necesaria en un ritual cuya función es consagrar, es decir, sancionar y santificar, la unión de dos grupos a través de la unión de dos individuos. Sin duda, no es por azar que el orden en el cual se introduce la fotografía en el ritual de las ceremonias se corresponda con la importancia social de cada una de ellas.

> La más antigua, la más tradicional, explica J.-P. A... (nacido en 1885, en Lesquire), es la fotografía de casamiento: "La primera vez que asistí a una boda de la que se tomaron fotos delante de la iglesia debió de ser en 1903. Era la boda de uno del campo que tenía parientes en la ciudad. El fotógrafo los hizo poner sobre las escaleras de la iglesia, allá, y habría algunos que estaban sentados y otros que estaban de pie atrás; había preparado bancos, alfombras, para que no se ensuciaran. No había autos entonces. Había venido con un coche. Hemos hablado mucho. Era un norteamericano (antiguo emigrado de América), L..., de la familia Ju..., casado con la heredera de Ju... Era un gran casamiento, él venía de América. Se paseaba con una pequeña yegua, la cadena de oro sobre el chaleco. Es la primera que yo me acuerdo, quizás había habido otras, ¡pero aquella impresionó bastante! ¡Los muy viejos no conocían eso, no! (...) Después, los mismos fotógrafos se acercaban cuando sabían que había una boda (...). Ellos se presentaban, no era el interesado el que pedía. Ahora uno les dice. Pero eso comenzó sobre todo después del 14, en 1919, con el fin de la guerra. La costumbre de ir a hacerse fotografiar a Pau data también de ese momento (...) Era el fotógrafo el que venía, el que se ofrecía; si no, quizá no lo hubieran llamado. Pero una vez que estaba allá, no se animaban a decir no. En ese entonces no había nada demasiado caro".

La fotografía de boda se ha impuesto con tanta rapidez porque ha encontrado sus condiciones sociales de existencia: el gasto y el despilfarro

forman parte de la conducta de la fiesta y, en particular, los gastos ostentosos a los cuales nadie sabría sustraerse sin faltar al honor.

> Esas fotos, los primeros tiempos, el fotógrafo pasaba para ver quién quería, preguntaba los nombres y luego las enviaba. Había que pagar antes. ¡Oh! No era muy caro, no. Eran dos francos por persona. Y nadie se animaba a negarse. Y no, estaban contentos de tener después la boda entre ellos. El caballero pagaba la foto a la dama, era normal entonces. (J.-P. A.)
> La foto de grupo es obligatoria, el que no la comprara pasaría por tacaño (*picheprim*). Sería una afrenta para los que lo han invitado. Sería no tomarlos en cuenta. En la mesa, uno está en primer plano, no puede decir "no". (J. B.)

La compra de la fotografía es un homenaje que se rinde a quienes han invitado a la fiesta. La fotografía es el objeto de intercambios reglados; ingresa en el circuito de los dones y los contradones obligatorios a los que dan lugar el casamiento y ciertas ceremonias. El fotógrafo oficial es un oficiante cuya presencia sanciona la solemnidad del rito; puede estar acompañado o secundado por el fotógrafo aficionado, pero jamás ser reemplazado por él.[2]

Recién hacia 1930 aparecieron las fotografías de primera comunión, y las fotografías de bautismo son todavía más recientes y más raras. Desde hace algunos años, los campesinos aprovechan a los fotógrafos que llegan durante los comicios para hacerse fotografiar con sus animales, pero son la excepción. Para los bautismos, cuyas ceremonias son siempre más íntimas y reúnen sólo a los parientes próximos, la fotografía es excepcional. Sin embargo, la primera comunión es una ocasión para que muchas mujeres hagan fotografiar a sus hijos;[3] la madre que actúa así gana cada vez más aprobación a medida que crece la importancia social de los niños. En la antigua sociedad, el niño no era el centro de las miradas, como ocurre hoy. Las grandes fiestas y las ceremonias de la vida aldeana eran sobre todo asuntos de adultos y sólo a partir de 1945 las fiestas de los niños (la Navidad o la primera comunión, por ejemplo) han ganado im-

2 La fotografía marca la transición entre el ritual religioso y el ritual profano. La boda es fotografiada en el portal de la iglesia.
3 Como ocurre con el casamiento, la fotografía ingresa en el circuito de los intercambios impuestos por el rito y se agrega a la estampa-*souvenir* que el niño entrega a los parientes y vecinos a cambio de un regalo.

portancia. A medida que la sociedad les otorga más lugar a los niños, y, al mismo tiempo, a la mujer en cuanto madre, la costumbre de hacerlos fotografiar se refuerza. En la colección de un pequeño campesino de los caseríos (B. M.), los retratos de los niños constituyen la mitad de las fotografías posteriores a 1945, mientras que en la colección anterior a 1939 están prácticamente ausentes (sólo hay tres fotos). Antaño se fotografiaba sobre todo a los adultos, en segundo lugar a los grupos familiares que reunían a padres e hijos y excepcionalmente a los niños solos. Hoy ocurre a la inversa. La fotografía de los niños se admite, en gran parte, porque tiene una función social. La división del trabajo entre los sexos confiere a la mujer la tarea de mantener las relaciones con los miembros del grupo que viven lejos y, en primer lugar, con su propia familia. Como la carta –y mejor que la carta–, la fotografía desempeña el papel de ponernos permanentemente al día de la vida de los otros.[4] Es costumbre llevar a los niños (al menos una vez, y, si se puede, periódicamente) con los familiares que residen fuera de la aldea y, en primer lugar, a la casa de la abuela materna cuando la madre viene de otro sitio. Es la mujer quien inspira esos desplazamientos y los lleva a cabo, a veces sin su marido. Los envíos de fotos tienen la misma función: a través de la foto se presenta al recién llegado al conjunto del grupo que debe "reconocerlo".

Por esa razón, es natural que la fotografía sea objeto de una lectura que puede llamarse sociológica y que jamás sea apreciada en sí y por sí misma, según sus cualidades técnicas o estéticas. Se considera que el fotógrafo conoce su oficio y no se dispone de elementos de comparación. La fotografía sólo debe proporcionar una representación bastante fiel y precisa que permita el reconocimiento. Se procede a una inspección metódica y una observación prolongada, según la lógica misma que domina el conocimiento del otro en la vida cotidiana; la confrontación de los saberes y de las experiencias permite situar a cada persona por referencia a su linaje y, con frecuencia, la lectura de las viejas fotografías parece un curso de genealogía cuando la madre, especialista en la materia, refiere a los niños las relaciones que los unen a cada una de las personas fotografiadas. Pero ante todo, inquieta saber quién asistía a la ceremonia, cómo estaban constituidas las parejas; se analiza el campo de las relaciones sociales de cada familia; se observan las ausencias,

4 Los envíos de las fotografías de los casamientos provocan, en general, un incremento de la correspondencia. "Los exilados preguntan para identificar a las parejas que aparecen en la foto, sobre todo a las jóvenes, puesto que ellos han conocido sólo a los padres." (A. B.)

índices de desavenencias, y las presencias que hacen honor. Para cada invitado, la fotografía es como un trofeo, índice y fuente de proyección social ["uno está orgulloso de mostrar quién estaba en el casamiento" (J. L.)]; para la familia de los novios y para los novios mismos, testimonia el rango familiar rememorando la cantidad y calidad de los invitados: los invitados de B. M., hijo de una "pequeña casa" de los caseríos, son en su mayoría parientes y vecinos, según el principio de selección tradicional, mientras que en la boda de J. B., ciudadano acomodado, junto con los invitados estipulados, aparecen los "compañeros" del esposo e incluso de la esposa. En resumen, la fotografía de casamiento es un verdadero sociograma y es leída como tal.

La fotografía de las grandes ceremonias es posible porque –y sólo porque– fija conductas socialmente aprobadas y regladas, es decir, solemnizadas. Nada *puede* ser fotografiado fuera de lo que *debe* ser fotografiado.[5] La ceremonia puede ser fotografiada porque escapa de la rutina cotidiana y debe ser fotografiada porque encarna la imagen que el grupo espera dar de sí en cuanto grupo. Se fotografía lo que el lector de la fotografía aprehende: no son, propiamente hablando, individuos en su particularidad singular, sino roles sociales –el novio, el que toma la primera comunión, el militar– o relaciones sociales –el tío de América o la tía de Sauvagnon–. Por ejemplo, la colección de B. M. contiene una foto que ilustra perfectamente el primer tipo: representa al cuñado del padre de B. M. con uniforme de vigilante: la gorra de policía sobre la cabeza, la camisa blanca de cuello recto con una corbata anudada a cuadros blancos, el capote escotado sin solapa, sobre el pecho la placa con el número 471, el chaleco cerrado y adornado con botones dorados, la cadena de reloj visible; posa de pie, la mano derecha apoyada sobre un asiento de estilo oriental. Lo que la hija emigrada enviaba a su familia no era la fotografía de su marido sino el símbolo de su éxito social.[6] Ilustración del segundo tipo: una fotografía que ha sido tomada en ocasión de una estadía en Lesquire del cuñado de B. M., y que solemniza el encuentro de las dos familias uniendo tíos y sobrinas, tías y sobrinos. Como si se quisiera manifestar que el objeto verdadero de la fotografía no son los individuos sino

5 "No, el fotógrafo no toma jamás fotografías del baile. Eso no tiene ningún valor para la gente. Yo no las he visto jamás." (J. L.)

6 Incluso, entre las fotografías expuestas entre los aldeanos, se ve con frecuencia la fotografía anual del equipo de rugby alineado, preparado para jugar, y muy raramente fotografías que representan las fases de juego, relegadas en la caja de fotografías.

las relaciones entre los individuos, los parientes de una familia llevan en sus brazos a los niños de la otra.[7]

En la mayor parte de las casas campesinas, las fotografías están "encerradas" en una caja, con excepción de la fotografía del casamiento y de ciertos retratos. Sería indecente u ostentoso exponer ante el primero que llegara imágenes de los miembros de la familia: las fotografías ceremoniales son demasiado solemnes o demasiado íntimas para exhibirse en el espacio de la vida cotidiana;[8] su lugar es la habitación de gala, el salón, o, para las más personales, como las fotografías de los parientes fallecidos, el dormitorio, junto a las imágenes piadosas, el crucifijo y el ramo de olivo bendito. Las fotografías de los aficionados están guardadas en los cajones. Por el contrario, entre los pequeñoburgueses de la aldea, adquieren un valor decorativo o afectivo: ampliadas y enmarcadas, adornan las paredes de la sala común con los recuerdos de viaje. Invaden incluso el altar de los valores familiares –la chimenea del salón– y toman el lugar de las medallas, distinciones honoríficas y certificados de estudio que allí se exponían antaño y que la joven aldeana ha relegado con discreción, por considerarlos un poco ridículos, al rincón más oscuro, detrás de la puerta, para no disgustar a "los viejos".

Mientras que la imagen fotográfica –y la fotografía de casamiento en particular– ha sido adoptada de entrada, sin ninguna resistencia, por toda la comunidad, en tanto que momento obligado del ritual social, la práctica fotográfica ha sido en un principio asunto de aficionados aislados, todos ellos miembros de la burguesía aldeana.

7 La mayor parte de las fotos recientes de la colección de B. M. han sido tomadas por aficionados. Algunas de las fotos de la esposa de B. M. y de su hija fueron sacadas durante las visitas a la cuñada de la esposa (que reside en Oloron) en ocasión de asistir al mercado o la feria: los niños están alineados en primer lugar, y los adultos detrás de ellos. En cuanto a las otras fotografías de aficionados, han sido tomadas, como la descripta más arriba, durante la visita del cuñado de París. Cuatro de ellas se distinguen a primera vista: las que representan a B. M. delante de sus vacas, la aguijada sobre la espalda, y su sobrino en la misma actitud. ¿Fotografías de la vida cotidiana tomadas en estado natural? De hecho, fotografías preparadas y alegóricas: por una parte, el pequeño parisino que juega a ser paisano; por otra parte, no B. M. sino la postal bearnesa, que representa un campesino que arrea a su yunta, el cuerpo derecho, la boina inclinada sobre la oreja, el látigo sobre la espalda.

8 La gran habitación común, la cocina, tiene una decoración impersonal, en todas partes idéntica: calendario del correo o de los bomberos, cromos traídos de un viaje a Lourdes o comprados en Pau.

> En mis tiempos, sólo hacía fotos el dueño del castillo y algunos "*emplegats*" (empleados): recaudador, inspector de las contribuciones, maestros y el doctor Co... (J.-P. A.)

Incluso en la actualidad, mientras entre los campesinos de los caseríos no hay más que un fotógrafo –todavía joven y soltero–, en el burgo existe un pequeño número de aficionados más o menos activos. Si bien depende fuertemente del ingreso, la práctica fotográfica también mantiene una relación manifiesta con la residencia, mediada por el grado de adhesión a los valores urbanos. De hecho, nada sería más falso que pretender explicar la rareza de la práctica fotográfica en medios campesinos por simples determinismos negativos. Ni los obstáculos económicos, tales como el precio de los equipos, ni los obstáculos técnicos, ni siquiera la escasa información pueden dar razón del fenómeno. Si los campesinos no usan ni pueden usar la fotografía más que como consumidores y como consumidores selectivos es porque el sistema de valores del cual participan y que tiene por foco una cierta imagen del campesino cabal les prohíbe devenir productores.

La fotografía se considera un lujo, en primer lugar, porque el *ethos* campesino aprueba los gastos destinados a la ampliación del patrimonio o la modernización de las herramientas antes que al consumo. Es que, en general, todo gasto que no está sancionado por la tradición se considera despilfarro. Pero hay más: la innovación es siempre sospechosa a los ojos del grupo, y no solamente en sí misma, es decir, en cuanto pone en entredicho la tradición. Se tiende a ver en ella la expresión de una voluntad de distinguirse, de singularizarse, de deslumbrar y de humillar a los otros. Atenta contra el principio que domina toda la existencia social y que no tiene nada que ver con el igualitarismo. De hecho, la ironía, la burla y el chisme tienen por función llamar al orden, es decir, a la conformidad y la uniformidad a aquel que, por su conducta innovadora, parece dar una lección o lanzar un desafío a toda la comunidad. Más allá de cuál sea su intención, siempre resultará sospechosa. Invocando la experiencia pasada y tomando a todos los otros como testigos, se negará que la innovación introducida responde a una necesidad real, por lo que sólo puede ser ostentosa.

Sin embargo, la reprobación colectiva se matiza según la naturaleza de la innovación y el dominio en el que interviene. Cuando se sitúa en el dominio de las técnicas agrícolas y los modos de cultivo, jamás suscita una condena absoluta y brutal porque, a pesar de todo, se concede al innovador el beneficio de la duda: su conducta podría, a pesar de las

apariencias, inspirarse en razones más loables, como la voluntad de incrementar el valor del patrimonio; aunque traicione la tradición campesina, sigue siendo campesino. Además, la condena moral puede adoptar la apariencia del escepticismo del técnico y del hombre de experiencia: la sanción de la empresa vendrá de las cosas mismas. De un modo u otro, porque da pie al fracaso o al ridículo, el innovador suscita respeto.

Por el contrario, la comunidad experimenta como desafío y desautorización la innovación de la que sospecha que carece de justificación racional o razonable. Es que la conducta ostentadora o percibida como tal, a la manera de un don que excluye todo contradon, ubica al grupo en situación de inferioridad y se vive como afrenta, sintiéndose cada uno herido en su autoestima. En ese caso, la reprobación y la represión son inmediatas y despiadadas. "¡Él se la cree! ¿Por quién se toma?" En calidad de signo de estatus, la práctica fotográfica expresa el esfuerzo por escapar de su rango. A la voluntad de distinguirse se opone entonces el recuerdo de los orígenes comunes: "Nosotros sabemos de dónde sale". "¡Su padre ha llevado zuecos!"[9]

> La práctica de la fotografía, lujo frívolo, sería, para un campesino, un barbarismo ridículo; dedicarse a esta fantasía sería un poco como ir, en las noches de verano, a pasear en compañía de su mujer, como hacen los jubilados del burgo. "Es bueno para los veraneantes; son cosas de la ciudad. Un campesino que se paseara con su máquina fotográfica sería un señor fracasado (*u moussu manquant*); hay que tener las manos finas para manejar esos aparatos. ¿Y la plata? Es caro. Resultan caros esos pertrechos." (F. M.)

Asociada a la vida ciudadana, la práctica de la fotografía se toma como una manifestación de la voluntad de jugar al ciudadano, de "enseñorearse" (*moussureya*). En consecuencia, aparece como el gesto renegado del advenedizo. "Enseñorearse" (*en-moussuri's*) es faltar doblemente a los imperativos fundamentales de la moral campesina. En efecto, es singularizarse negándose en cuanto miembro del grupo y en cuanto campesino.[10]

9 "¡Quiere hacer fotos! ¡Se enseñorea tremendamente! ¡Va a fotografiar las vacas y el chiquero!" "Haría mejor en cambiar su carreta y la mala yunta de vacas que tiene para arar" "¡Esa herramienta con su mal traje!"

10 De ese modo se explican las ambigüedades de la actitud del campesino hacia el funcionario del burgo. Por un lado, a título de representante de la admi-

Se admite que el ciudadano auténtico, totalmente extraño al grupo, haga fotografía porque eso forma parte de la imagen estereotipada que se tiene de él. La cámara fotográfica es uno de los atributos del "veraneante" (*lou bacancié*). El campesino se presta, no sin ironía, a sus fantasías y posa delante de la yunta pensando: "Tienen tiempo que perder y dinero para gastar". Se es mucho menos tolerante con los nativos de la aldea que vuelven a la ciudad; y menos todavía con los habitantes del burgo de quienes se sospecha que hacen fotografía para darse aires de ciudadanos. Dicho de otro modo, lo que se rechaza no es la práctica fotográfica en sí misma; en calidad de capricho y de fantasía de ciudadano, conviene perfectamente a los "extraños", pero sólo a ellos. En ese dominio, la conducta innovadora del ciudadano no suscita imitación, porque la tolerancia no es sino voluntad de ignorar o rechazo de identificarse.[11]

Sin embargo, del mismo modo que varía según la naturaleza de la innovación, la reprobación varía según la condición y el estatus del innovador. La lógica de la selección que rige los préstamos y, al mismo tiempo, los valores que dominan esta selección se dejan aprehender no solamente en las defensas que el *ethos* campesino opone a todo lo que lo amenaza, sino también y sobre todo en las excepciones que concede. Si la fotografía puede ser admitida entre las mujeres, o mejor, entre las madres de familia, es porque sirve, en tal caso, a los fines socialmente aprobados; si, actividad frívola, se la tolera durante la adolescencia, edad de la frivolidad, es porque se establecen transacciones y compromisos con la regla inspirados en los mismos valores de los que participa la regla. Así, los adolescentes han poseído siempre un derecho estatutario a la frivolidad lícita, es decir, simbólica y onírica; así ocurre con la fotografía como con la danza, y más ampliamente con todas las técnicas del cortejo y la fiesta: "Toman fotos cuando se enamoran (*cuan s'amourouseyen*), en tiempos de bailes".

---

nistración central y depositario de la autoridad gubernamental, está rodeado de respeto y consideración. Pero por otro lado, el hombre del burgo es verdaderamente el burgués, el que ha desertado de la tierra y roto o negado los lazos que lo unían a su medio.

11 La mayor parte de los campesinos interrogados citan el caso de parientes que se inclinaron por la fotografía cuando dejaron la aldea. Pero el campesino que ve que una hermana o prima, hijo o hermano que ha entrado a trabajar en una fábrica regresa con una cámara fotográfica justifica su asociación entre la práctica de la fotografía y la urbanización. Lejos de incitar a la imitación, esos ejemplos cercanos confirman su convicción de que la fotografía "no es para él".

> Cuando una pareja se casa en el campo tiene otras cosas en qué pensar. Be..., el campesino más importante, tomaba algunas fotos durante su noviazgo y en los comienzos de su matrimonio. Ahora "tiran la *guignorre*" (están arruinados) más que nosotros, los pequeños propietarios. Esos pequeños caprichos desaparecen con las preocupaciones de la administración de la casa, como las ganas de bailar, por otra parte. Y es normal, para mí. Además, por la foto, la gente del oficio está ahí para eso, para las grandes ocasiones al menos.
> (R. M., de Debat en el valle del Gave, a 10 kilómetros de Lacq.)

Admisibles entre los jóvenes, estas prácticas son abandonadas cuando se casan, acontecimiento que marca una ruptura tajante en la existencia y, de la noche a la mañana, significa el fin de los bailes, las salidas y la fotografía que les estaba a veces asociada.[12]

No hay nada, ni siquiera la actitud que el campesino adopta delante del objetivo de la cámara, que no parezca expresar los valores campesinos y, más precisamente, el sistema de los modelos que rigen las relaciones con el prójimo en la sociedad campesina. Los personajes se presentan la mayoría de las veces de frente, en el centro de la imagen, de pie y de cuerpo entero, es decir, a distancia respetuosa. En las fotos de grupo, están apretados unos contra otros y frecuentemente entrelazados. Las miradas convergen hacia la cámara de manera que toda la imagen indica el centro ausente. Cuando se trata de una pareja, los sujetos se toman por el talle, en una pose enteramente convencional. Las normas de conducta que se deben mantener frente a cámara afloran a veces a la conciencia en forma positiva o negativa: quien, en un grupo reunido para una ocasión solemne como el casamiento, adopta una actitud relajada o descuida mirar el objetivo y posar, es reprobado. Es que, como se dice, "está ausente".

Prestarse a la fotografía significa otorgar el testimonio de la presencia, contraparte obligada del homenaje recibido a través de la invitación; es

12 "Yo dejé después de mi viaje de bodas, dice J. B. (...). Ahora tengo otras cosas en la cabeza." Y su mujer interviene: "¡Oh! ¡Tú hablas, hay otras preocupaciones ahora!". Él, que antaño se enorgullecía al hablar de sus vacaciones en Biarritz o su viaje a París, que dice no tener tiempo libre para tomar fotografías mientras dedica mucho tiempo a cazar palomas, hoy sólo insiste con su trabajo, única actividad digna de un hombre adulto y responsable.

expresar que se corresponde al honor de haber sido invitado y que se participa para hacer honor.[13] ¿Cómo la disposición y la actitud de los personajes no estarían marcadas por la solemnidad? Nadie sueña con transgredir las consignas, hablar con su vecino, mirar hacia otra parte. Sería faltar al decoro y sobre todo afrentar a todo el grupo y, en primer lugar, a aquellos que "son honrados ese día", los jóvenes casados. La actitud digna y conveniente consiste en mantenerse derecho y mirar derecho hacia adelante, con la gravedad que corresponde a una circunstancia solemne.

No está prohibido pensar que la búsqueda espontánea de la frontalidad se liga a los valores culturales más profundamente escondidos.[14] En esta sociedad que exalta el sentimiento del honor, la dignidad y la responsabilidad, en ese mundo cerrado donde cada uno se siente en todo momento y sin escapatoria bajo la mirada de los otros, importa dar al prójimo la imagen más honorable de sí: la pose inmóvil y rígida, cuyo límite es ponerse firmes, parece ser la expresión de esa intención inconsciente. La imagen axial, que obedece al principio de frontalidad, ofrece la impresión más *claramente legible* que se pueda imaginar, como si existiera la intención de evitar todo malentendido y toda confusión. A través de la molestia que experimenta el sujeto fotografiado, a través de la preocupación de rectificar la actitud, de ponerse su mejor ropa, a través del rechazo instintivo de dejarse sorprender con modales ordinarios y en la ocupación cotidiana, es la intención misma la que se manifiesta. Posar es respetarse y exigir respeto. El personaje dirige al espectador un acto de reverencia, de cortesía convencionalmente reglada, y le demanda obedecer las mismas convenciones y normas. Hace frente y exige ser mirado de frente y a distancia, exigencia de deferencia recíproca que constituye la esencia de la frontalidad. El retrato fotográfico cumple la objetivación de la imagen de sí. Ése es el límite de la relación con el prójimo.[15] Todo ocurre como si, obedeciendo al principio de frontalidad y adoptando la postura más convencional, se pretendiera lograr, tanto

13 "Has asistido a no sé cuál casamiento y no saliste en la foto. Esto fue comentado. No estabas con el grupo, se dijo que M. L. no estaba en la foto. Se ha supuesto que estabas escondido, es mal visto" (J. L., dirigiéndose a su marido en el curso de una entrevista).

14 Entre los Cabiles, el hombre de honor es el que hace frente, el que tiene la frente alta, el que mira a los otros al rostro, descubriendo su rostro.

15 La fotografía es la situación en la cual la conciencia del cuerpo para el prójimo alcanza su mayor agudeza. Uno se siente bajo la mirada y bajo una mirada que fija e inmoviliza las apariencias.

como fuera posible, la objetivación de su propia imagen. Mirar sin ser visto, sin ser visto mirando y sin ser mirado, o, como se dice, a hurtadillas, y mejor, fotografiar así, es hurtar al prójimo su imagen. Mirando al que mira (o a quien fotografía), rectificando los modales, me doy a mirar como quiero ser mirado, doy la imagen de mí que quiero dar y, simplemente, *doy* la imagen de mí. En resumen, delante de una mirada que fija e inmoviliza las apariencias, adoptar la actitud más digna y más sobria, la más ceremonial, mantenerse de pie, tieso, los pies juntos, los brazos a lo largo del cuerpo, en una suerte de postura militar, es reducir el riesgo de la torpeza y la inhabilidad y dar al prójimo una imagen de sí reglada, preparada, afectada: dar de sí una imagen reglada es una manera de imponer las reglas de la propia percepción.

El convencionalismo de los modales de la fotografía remite, según parece, al estilo de las relaciones sociales que favorece una sociedad a la vez jerarquizada y estática, donde el linaje y la "casa" tienen más realidad que los individuos particulares, definidos ante todo por sus relaciones de pertenencia,[16] donde las reglas sociales de conducta y el código moral son más manifiestos que los sentimientos, las voluntades o los pensamientos de los sujetos singulares, donde los intercambios sociales, estrictamente reglados por convenciones consagradas, se cumplen en la obsesión del juicio de los otros, bajo la mirada de la opinión pronta a condenar, en nombre de normas indiscutibles e indiscutidas, y están siempre dominados por la preocupación de dar de sí la mejor imagen, la más conforme al ideal de dignidad y de honor.[17]

Solemnidad, hieratismo y eternización son inseparables. En el lenguaje de todas las estéticas, la frontalidad expresa lo eterno, por oposición a la profundidad por donde se reintroduce la temporalidad. En la pintura, el plano expresa el ser o la esencia, en resumen, lo intemporal.[18] Si una acción se dibuja allí, es siempre un movimiento esencial, "inmóvil" y arrancado del tiempo; es, las palabras lo dicen bien, el equilibrio o el aplomo de un gesto eterno como la norma ética o social que encarna: los

16 No es raro que el hijo menor que se casa con una primogénita y va a vivir a su casa pierda su nombre porque a partir de entonces sólo se lo designa por el nombre de su nueva casa.

17 W. Hausenstein ha puesto en evidencia la conexión entre la frontalidad y la estructura social de las culturas "feudales y hieráticas" (*Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 36, 1913, 759-760).

18 Cf. Yves Bonnefoy, "Le temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento", *Mercure de France*, febrero, 1958.

esposos que se mantienen enlazados expresan con otro gesto la misma significación que las manos juntas del "Catón y Porcia" del Vaticano.

La fotografía popular elimina el accidente o el aspecto que, en tanto imagen fugaz, disuelve lo real temporalizándolo. Mientras que la fotografía que "reproduce del natural" –expresión de una visión del mundo nacida en el *Quattrocento* con la perspectiva– opera un corte instantáneo en el mundo visible y, petrificando el gesto humano, inmoviliza un estado único de la relación recíproca de las cosas, detiene la mirada sobre un momento imperceptible de una trayectoria jamás acabada, la fotografía que no toma y no fija más que personajes instalados, inmóviles, en la inmutabilidad del plano, pierde todo su poder de corrosión.[19] Así, al retomar espontáneamente el mandato y la postura de los personajes de los mosaicos bizantinos, los campesinos que posan para la fotografía de casamiento parecen querer escapar del poder desrealizador –por temporalizante– de la fotografía.

19 Los niños son, una vez más, el objeto de una excepción –quizá porque su naturaleza es cambio–: ya que se trata de fijar lo efímero y lo accidental, la fotografía conviene a quien no puede arrancar el aspecto fugitivo a la desaparición definitiva sin constituirlo como tal.

4. Sociología de la percepción estética

La observación determina que los productos de la actividad humana socialmente designados como obras de arte (por su exposición en museos, entre otros signos de consagración) pueden ser objeto de percepciones muy diferentes, desde una percepción propiamente artística, es decir, socialmente reconocida como adecuada a su significación específica, hasta una percepción que no difiere ni en su lógica ni en su modalidad de la que se aplica en la vida cotidiana a los objetos cotidianos. Producto de una historia particular en una sociedad particular, esta distinción se impone con lo arbitrario del hecho social. La mejor prueba de ello es, sin duda, el inevitable fracaso al que está condenado el análisis esencialista de la percepción propiamente estética cuando, por no realizar una última "reducción", omite tomar en cuenta las condiciones sociales de posibilidad de la experiencia vivida de la obra de arte a la cual se aplica. Sin duda, la fenomenología de la experiencia estética no vuelve a caer por azar en el círculo donde se encerraba la fenomenología de la experiencia de lo sagrado, condenada a oscilar de modo indefinido entre el punto de vista del sujeto y el del objeto, entre lo "numinoso" y el "sentimiento de lo numinoso": si la obra de arte es, como observa Erwin Panofsky, lo que demanda ser percibido según una intención estética (*demands to be experienced esthetically*) y si, por otra parte, todo objeto, natural o artificial, puede ser percibido de acuerdo con esa intención, ¿cómo escapar a la conclusión de que es la intención estética la que "hace" la obra de arte? Para salir del círculo, Panofsky asigna a la obra de arte una "intención" en el sentido escolástico, intención objetiva que contradice la percepción puramente "práctica", del mismo modo que, aplicada a un objeto técnico –un semáforo, por ejemplo–, la percepción estética constituye de alguna manera una negación práctica de la intención objetiva de ese objeto que demanda una respuesta "práctica" –pisar el freno–. Así, en el seno de la categoría de los objetos producidos por el hombre, definidos por oposición a los objetos naturales, la categoría de los obje-

tos de arte se definiría por el hecho de que reclama ser percibida según una intención propiamente estética, es decir, en su *forma* más que en su *función*. Pero ¿cómo volver operativa tal definición? Panofsky observa que es casi imposible determinar científicamente en qué momento un objeto producido por el hombre se transforma en una obra de arte, es decir, en qué momento la forma se impone sobre la función: "Cuando escribo a un amigo para invitarlo a cenar, mi carta es, en primer lugar, un instrumento de comunicación; pero mientras más atención presto a la forma de mi escritura, más tiende a transformarse en una obra de caligrafía; mientras más atento estoy a la forma de mi lenguaje, más tiende a transformarse en una obra literaria o poética".[1] ¿Significa esto que la línea que separa el mundo de los objetos técnicos y el mundo de los objetos estéticos depende de "la intención" del productor de dichos objetos? De hecho, esta "intención" es el producto de las normas y convenciones sociales que definen la frontera siempre incierta y cambiante entre los simples objetos técnicos y los objetos de arte: "El gusto clásico –observa Panofsky– exigía que las cartas privadas, los discursos oficiales y los escudos de los héroes fueran *artísticos* (...) mientras que el gusto moderno exige que la arquitectura y los ceniceros sean *funcionales*".[2] Sin embargo, la aprehensión y la apreciación de la obra dependen también de la intención del espectador –que a su vez es función de las normas convencionales que rigen la relación con la obra de arte en una cierta situación histórica y social–, y de la aptitud del espectador para conformarse a esas normas, por lo tanto de su experiencia y de su formación artística. La única manera de salir de la aporía es tratar la percepción propiamente "artística" de la obra de arte, es decir, la percepción considerada como la única legítima en una sociedad dada, como un hecho social, cuya necesidad es determinada "por una institución arbitraria", como decía Leibniz al traducir el *ex instituto* de la escolástica. Al no estar unida por ninguna clase de relación interna a la "naturaleza de las cosas" o a la "naturaleza humana", no puede ser deducida de ningún principio, sea físico o biológico. Al tener existencia y valor sólo en función de una historia particular o, si se quiere, de una tradición, se impone con una necesidad no lógica, es decir, universal, incluso –si se permite la expresión– socio-lógica.

La distinción entre las obras de arte y los otros objetos producidos y la definición (que es indisociable) de la manera propiamente estética

1 E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, Doubleday Anchor Books, 1975, p. 12.
2 E. Panofsky, ibíd., p. 13.

de abordar los objetos socialmente designados como obras de arte, es decir, como objetos que a la vez exigen y merecen ser percibidos según una intención propiamente estética que los reconoce y constituye como obras de arte, se imponen con la necesidad arbitraria de los hechos normativos –en los que lo contrario no es contradictorio sino simplemente imposible o improbable–. Paradoja de la *legitimidad*, la imposición de un arbitrario puede efectuarse en la medida en que el arbitrario objetivo es desconocido como tal y reconocido como autoridad necesaria: decir "es necesario" es reconocer e ignorar a la vez que se pueda hacer de otro modo.[3] El *principium divisionis*, que establece la admiración adecuada de los objetos que merecen y exigen ser admirados, sólo puede ser tomado como una categoría *a priori* de aprehensión y de apreciación en la medida en que las condiciones históricas y sociales de la producción y de la reproducción de la disposición propiamente estética –ese producto de la historia que debe ser reproducido por la educación– implican el olvido de dichas condiciones históricas y sociales. La historia del gusto, individual o colectivo, basta para desmentir la ilusión de que objetos tan complejos como las obras de arte, producidas según leyes de construcción elaboradas a lo largo de una historia relativamente autónoma, sean capaces de suscitar, únicamente por sus propiedades formales, preferencias naturales. Sólo una autoridad pedagógica puede quebrar continuamente el círculo de la "necesidad cultural", condición de la educación que supone la educación. La acción propiamente pedagógica tiene así la capacidad de generar la necesidad de su propio producto y la manera adecuada de satisfacerla. Designando y consagrando ciertos objetos como dignos de ser admirados y apreciados, ciertas instancias –como la familia o la escuela, que están investidas del poder delegado de imponer

3 Al hablar de cultura legítima, hay que recordar que la dominación de la cultura dominante se impone más completamente cuando menos aparece como tal y cuando logra, por tanto, obtener el reconocimiento de su legitimidad, reconocimiento implícito en el desconocimiento de su verdad objetiva. Legitimidad no es legalidad: si los individuos de las clases más desfavorecidas en materia de cultura reconocen casi siempre, de manera directa o indirecta, la legitimidad de las reglas estéticas propuestas por la cultura legítima, pueden pasar toda su vida, *de facto*, fuera del campo de aplicación de esas reglas sin discutir, sin embargo, su legitimidad, es decir, la pretensión de ser universalmente reconocidas. La regla que define la práctica legítima puede no determinar en nada las conductas, puede no tener más que excepciones; no define la modalidad de la experiencia que acompaña a esas conductas (por ejemplo, la vergüenza cultural) y puede no ser pensada y reconocida, sobre todo cuando es transgredida, como la regla que rige las prácticas culturales cuando se pretenden legítimas.

un arbitrario cultural, es decir, en el caso particular, el arbitrario de las admiraciones– pueden imponer un aprendizaje al término del cual dichas obras aparecerán como intrínseca o, mejor, naturalmente dignas de ser admiradas o apreciadas.[4] En la medida en que produce una cultura (en el sentido de competencia), que es la interiorización del arbitrario cultural, la educación familiar o escolar tiene por efecto ocultar cada vez más completamente, por inculcación de lo arbitrario, lo arbitrario de la inculcación, es decir, de las cosas inculcadas y de las condiciones de su inculcación.

Si es necesario recordar también las condiciones sociales de posibilidad de la representación dominante de la manera legítima de abordar las obras de arte –es decir, las condiciones sociales de producción del ideal de un gusto "desinteresado" y de los "hombres de gusto" capaces de obedecer en su percepción o su producción de la obra de arte a los cánones de una "estética pura"–, es porque la definición completa del gusto en su función social de signo de distinción excluye precisamente la conciencia de esas condiciones. El ideal de la percepción "pura" de la obra de arte en tanto que obra de arte es el producto de un largo trabajo de "depuración": comenzado en el momento en que la obra de arte se despoja de sus funciones mágicas o religiosas, ese proceso de autonomización se lleva a cabo paralelamente a la constitución de una categoría relativamente autónoma de profesionales de la producción artística, cada vez más inclinados a no conocer otras reglas que las de la tradición propiamente artística recibida de sus predecesores, que les proporciona un punto de partida o un punto de ruptura y los coloca cada vez más en condiciones de liberar su producción y sus productos de toda servidumbre social, se trate de las censuras morales y programas estéticos de una iglesia preocupada por el proselitismo, o de los controles académicos y los encargos de un poder político inclinado a ver en el arte un instrumento de propaganda. Dicho de otro modo, como observa Engels en una carta a Conrad Schmidt, la aparición del derecho en tanto derecho, es decir, en tanto "dominio autónomo", es correlativa de los progresos de la división del trabajo que conducen a la constitución de un cuerpo

4 Los hijos de las familias cultivadas que siguen a sus padres en sus visitas a museos o exposiciones toman prestado de ellos, de alguna manera, su disposición a la práctica, el tiempo para adquirir a su turno la disposición a practicar que nacerá de una práctica arbitraria y, en un principio, arbitrariamente impuesta. Basta reemplazar museo por iglesia para ver que en ese caso se tiene la ley de la transmisión tradicional de las disposiciones o, si se quiere, de la reproducción de los *habitus*.

de juristas profesionales; y como observa Max Weber, la "racionalización" de la religión debe su lógica propia, relativamente independiente de las condiciones económicas, al hecho de que depende del desarrollo de un cuerpo sacerdotal dotado de tendencias y de intereses propios; así, el proceso que conduce a la constitución del arte *en tanto* arte es correlativo de una transformación de la relación que los artistas mantienen con los no artistas y, por ello, con los otros artistas, transformación que conduce a la constitución de un campo intelectual y artístico relativamente autónomo y a la elaboración correlativa de una definición nueva de la función del artista y de su arte. El movimiento hacia la autonomía que se inició en la Florencia del siglo XV con la afirmación de una legitimidad propiamente artística, es decir, del derecho de los artistas a legislar absolutamente en su orden, el de la forma y el estilo, ignorando las exigencias externas de la demanda social subordinada a intereses religiosos o políticos (*"non puó essere belleza e utilità"*, dice Leonardo da Vinci), se vio interrumpido durante casi dos siglos por la influencia de la monarquía absoluta y la iglesia (con la Contrarreforma), ambas preocupadas por asignar un "lugar" social y una tarea (por ejemplo, la función de la Academia) a la categoría de los artistas, recortados de los trabajadores manuales sin estar integrados a las clases dominantes, y tomó un nuevo principio con el romanticismo, ligado, de manera más o menos directa según las naciones, a una secesión de los intelectuales y los artistas que es, sin duda, el reverso de una exclusión e, incluso, de una marginación. Así, la constitución progresiva de un campo intelectual relativamente autónomo va a la par de la explicitación y la sistematización de los principios de la legitimidad propiamente estética: afirmar la primacía de la manera de decir sobre la cosa dicha y, por ello, de la forma sobre la función; sacrificar el "tema", en otro tiempo directamente sometido a la demanda, a la manera de tratarlo, al juego puro de los colores, los valores y las formas; constreñir el lenguaje para constreñir la atención al lenguaje y a las correspondencias esotéricas de los sonidos y del sentido; todo esto vuelve, en definitiva, a afirmar la especificidad y la insustituibilidad del productor poniendo el acento sobre el aspecto más específico y más irreemplazable del acto de producción artística.[5] Es necesario citar a Delacroix: "Todos los temas

5 No se puede pretender reconstruir aquí el sistema completo de los factores sociales que han posibilitado los progresos del campo intelectual hacia la autonomía; baste con mencionar uno de los más importantes, a saber, la constitución de un público anónimo, incapaz de ejercer sobre los artistas un control explícito y de formular demandas expresas. (Cf. P. Bourdieu,

devienen buenos por el mérito del autor. ¡Oh, joven artista!, ¿esperas un tema? Todo es tema, el tema eres tú mismo, son tus impresiones, tus emociones ante la naturaleza. Debes mirar en ti, y no a tu alrededor ".[6] El verdadero tema de la obra de arte no es otra cosa que el artista mismo, es decir, el sujeto creador de la obra de arte, su manera y su estilo, marcas infalibles de su dominio del "oficio". Así, la conquista de la primacía de la forma sobre la función es la expresión más específica de la autonomía del artista y de su pretensión de detentar e imponer los principios de una legitimidad propiamente estética. Porque exige *categóricamente* del espectador una disposición que el arte anterior exigía de él sólo *condicionalmente*, el arte moderno y, en particular, el arte abstracto (que aboliendo el "tema" consagra el triunfo absoluto de la forma y, al mismo tiempo, del artista), instauran una relación radicalmente nueva entre la obra (o el artista) y su público o, lo que viene a ser lo mismo, entre la forma, de la cual el artista es el único amo, y la función de la obra. Este arte por el arte es, en efecto, un arte para el artista o, mejor, para los artistas, ya que en lo sucesivo la obra de arte y el artista recibirán su función de la estructura del campo intelectual, en tanto sistema de relaciones entre posiciones sociales a las cuales están asociadas posiciones intelectuales. Excluidos del poder político y económico, arrojados por la mayoría en la miseria dorada de la vida de bohemio, los artistas encuentran en la contestación simbólica del orden burgués que los excluye (al menos tanto como ellos lo excluyen) una manera de revertir simbólicamente su relación hacia su situación objetiva, es decir, hacia la relación que se establece objetivamente entre quienes detentan el poder y los artistas o los intelectuales, coaccionados a pagar la autonomía que les es concedida por su desplazamiento hacia prácticas destinadas a permanecer simbólicas, sean simbólicamente revolucionarias o revolucionariamente simbólicas. La obra de arte moderno es la réplica más específica a la posición del artista, condenado por la división del trabajo de dominación al interior de las clases dominantes a ocupar un rango inferior en un universo en el cual sus antepasados no eran admitidos: ¿no iguala ella a todos los espectadores al excluir a los que excluyen y arrojar en la barbarie las fracciones no intelectuales de las clases dirigentes –algo que el arte de las épocas anteriores jamás había hecho, al menos hasta ese grado–? Es la indignación escandalizada del "burgués" excluido (al menos por un tiempo) de

"Champ intellectuel et projet créateur", *Temps Modernes*, nº 246, noviembre, 1966, pp. 865-906.)

6 E. Delacroix, *Œuvres littéraires*, París, Grès, 1923, vol. I, p. 76.

ese “derecho de burguesía” que es el acceso al arte la que expresa Ortega y Gasset cuando denuncia como “impopular o incluso antipopular” un arte que es ininteligible para los burgueses: “el arte nuevo, por su sola existencia, obliga al buen burgués a confesarse lo que es: un buen burgués, un ser indigno de los sentimientos estéticos, ciego y sordo a toda belleza pura. Pero no se inflige impunemente tal tratamiento después de cien años de exaltación del pueblo y de adulaciones de toda especie a la masa. Habituada a dominar en todo, la masa se siente ofendida en sus ‘derechos del hombre’ por el arte nuevo, arte de privilegio, de nobleza de espíritu, de aristocracia del instinto”.[7]

Así, el modo de producción propiamente estético es el producto –o el subproducto– de una transformación del modo de producción artístico: a la ambición demiúrgica del artista capaz de aplicar la intención pura de una búsqueda artística a un *objeto cualquiera,* como Marcel Duchamp cuando envía un urinario al Salón de los Independientes de Nueva York, responde la infinita disponibilidad del esteta capaz de aplicar la intención propiamente estética a todo objeto, haya o no haya sido producido según esa intención. Sin duda no es por azar que las máscaras de Oceanía y los fetiches dogones hayan dejado los museos de etnografía para entrar en las exposiciones de arte en el momento en que, con el arte abstracto, la obra de arte afirmaba, sin concesiones ni excepciones, su pretensión de imponer a la percepción de la obra las normas puras de su producción. Pero el olvido de las condiciones históricas y sociales de producción de categorías de percepción presentadas como las categorías *a priori* de una estética formal no conduce sólo al etnocentrismo a contrapelo de un falso universalismo del gusto que, como la ciencia según Descartes, permanecería idéntico en su esencia –cualquiera fuera la naturaleza del objeto al cual se aplica–, como el sol que permanece igual sin importar la diversidad de los objetos que ilumina.[8]

7 J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte,* Madrid, Revista de Occidente, 1º ed., 1925, 7º ed., 1962, p. 7.

8 En una época en la que tantos sociólogos, bajo la influencia del estructuralismo, son atraídos por una teoría pura de la sociología, sería sin duda útil generalizar la sociología de la teoría pura esbozada aquí y analizar las condiciones sociales de la aparición de teorías puras de las lógicas impuras como las de Kelsen, Saussure, Walras, y de una ciencia formal e inmanente del arte tal como la que propone Wöllflin. Puede verse, en este último caso, que la ambición de desprender las propiedades formales de toda expresión artística posible suponía ya consumado el proceso de autonomización y de depuración de la obra de arte y de la percepción artística; pero, además, el formalismo fijista de esta teoría de la historia autónoma del arte que somete

provista de una competencia propiamente artística se remite a los rasgos propiamente estilísticos, es decir, a la *manera de tratar* las hojas o las nubes característica de un estilo como modo particular de representación, situando la posibilidad estilística realizada –típica de la clase constituida por el conjunto de las obras de una época, una escuela o un autor– en el universo de las posibilidades estilísticas.[10] Así, la aprehensión de los rasgos estilísticos que definen la *originalidad* de las obras de una época con relación a las de otra época, o, en el interior de esta clase, de las obras de una escuela o un agrupamiento artístico con relación a otro, o incluso, de las obras de un autor con relación a los otros autores de su escuela o su época, o también de una obra particular de un autor con relación al conjunto de su obra, es indisociable de la aprehensión de las *redundancias* estilísticas, es decir, de la captación de los rasgos típicos de la materia pictórica que definen un estilo. En resumen, la captación de las semejanzas supone la referencia implícita o explícita a las diferencias y viceversa.

Como productos de la historia reproducidos por la educación difusa o metódica, los códigos artísticos disponibles para una época y una clase social determinadas constituyen el principio de diferenciaciones pertinentes que los agentes pueden operar en el universo de las representaciones artísticas según un sistema institucionalizado de clasificación que le es propio, acercando obras que otras épocas distinguían, separando obras que otras épocas acercaban, de modo que a los individuos les cuesta concebir otras diferencias que las que el sistema de clasificación disponible les permite pensar. "Supongamos –escribe Longui– que los naturalistas e impresionistas franceses, entre 1860 y 1880, no hubieran firmado sus obras y no hubieran tenido a su lado, como heraldos, a críticos y periodistas de la inteligencia de un Geffroy o un Duret. Imaginémoslos

10 Las leyes que rigen la percepción de la obra de arte son un caso particular de las leyes de desciframiento y, por ello, leyes de la comunicación y de la difusión cultural. Cualquiera que fuera la naturaleza del mensaje –profecía religiosa, discurso político, imagen publicitaria, objeto técnico, etc.–, su recepción depende de las categorías de percepción y de apreciación de los receptores. De ello se deriva que, en una sociedad diferenciada, se establece una relación estrecha entre la naturaleza y la calidad de las informaciones emitidas y la estructura del público, siendo su "legilibilidad" y su eficacia tanto más fuertes en la medida en que encuentran más directamente las expectativas, implícitas o explícitas, que los receptores deben sobre todo a su educación familiar y a sus condiciones sociales (y también, en materia de cultura erudita al menos, a su educación escolar) y en la medida en que la presión difusa del grupo de referencia las mantiene, sostiene y refuerza por apelaciones incesantes a la norma.

olvidados, debido a una inversión del gusto y una larga decadencia de la investigación erudita, olvidados durante cien o ciento cincuenta años. ¿Qué ocurriría si se les volviera a prestar atención? Es fácil de prever que, en una primera fase, el análisis comenzaría a distinguir en esos materiales mudos varias entidades más simbólicas que históricas. La primera llevaría el nombre símbolo de Manet, que absorbería una parte de la producción juvenil de Renoir, e incluso, creo, algunos Gervex, sin contar todo Gonzalès, todo Morizot y todo el joven Monet; en cuanto al Monet más tardío, también convertido en símbolo, abarcaría casi todo Sisley, una buena parte de Renoir, y, peor, algunas docenas de Boudin, varios Lebour y varios Lépine. No se excluye de ningún modo que algunos Pissarro e incluso, recompensa poco halagüeña, más de un Guillaumin fueran en tal caso atribuidos a Cézanne."[11] Al estudiar las representaciones sucesivas de la obra de Caravaggio, Berne Joffroy muestra que la imagen privada que los individuos de una época determinada se hacen de una obra es función de *la imagen pública* de dicha obra y que ella es producto de los instrumentos de percepción, constituidos a lo largo de la historia y, por lo tanto, variables a lo largo de la historia, que la sociedad les proporciona: "Sé bien lo que se dice de las querellas de atribución: que no tienen nada que ver con el arte, que son mezquinas y que el arte es grande (...). La idea que nos hacemos de un artista depende de las obras que se le atribuyen y, lo queramos o no, esa idea global que nos hacemos de él tiñe nuestra mirada sobre cada una de sus obras".[12] Así, la historia de los instrumentos de percepción de la obra es el complemento indispensable de la historia de los instrumentos de producción de la obra en la medida en que toda obra es construida, de alguna manera, dos veces, por el productor y por el consumidor, o mejor aún, por la sociedad a la cual pertenece el consumidor.

La legibilidad de una obra de arte es función, para una sociedad dada, de la distancia entre el código que exige objetivamente la obra considerada y el código artístico disponible; para un individuo particular, de la

11 R. Longui, citado por A. Berne Joffroy, *Le dossier Caravage*, París, Minuit, 1959, pp. 100-101.

12 A. Berne Joffroy, ob. cit., p. 9. Sería necesario examinar sistemáticamente la relación que se establece entre la transformación de los instrumentos de percepción y la de los instrumentos de producción artística; la evolución de la imagen pública de las obras pasadas está indisociablemente ligada a la evolución del arte. Como observa Lionello Venturi, Vasari descubre a Giotto a partir de Miguel Ángel; Belloni repiensa a Rafael a partir de Carrache y de Poussin.

distancia entre el código que exige la obra y la competencia individual, definida por el grado en que el código social, más o menos adecuado, se domina. Por el hecho de que las obras que constituyen el capital artístico de una sociedad exigen códigos desigualmente complejos y refinados, por lo tanto susceptibles de ser adquiridos con mayor o menor facilidad y rapidez mediante un aprendizaje institucionalizado o no, ellas se caracterizan por niveles de emisión diferentes: la legibilidad de una obra de arte para un individuo particular es, pues, función de *la distancia entre el nivel de emisión,*[13] definido como el grado de complejidad intrínseco del código exigido por la obra, *y el nivel de recepción,* definido como el grado en el cual este individuo domina el código social, él mismo más o menos adecuado al código exigido por la obra. En otros términos, cada individuo posee una capacidad definida y limitada de aprehensión de la "información" propuesta por la obra, capacidad que es función del conocimiento que tiene del código genérico del tipo de mensaje considerado, sea la pintura en su conjunto, sea la pintura de tal época, de tal escuela o de tal autor. Cuando el mensaje excede sus posibilidades de aprehensión, al espectador sólo le queda la opción de desinteresarse por lo que percibe como un abigarramiento sin sentido, como un juego de formas o de colores desprovisto de toda necesidad; o de aplicar los códigos de que dispone, sin interrogarse si son adecuados o pertinentes.[14]

Si es difícil describir "la estética" que se expresa en las preferencias o las prácticas de la mayoría de otro modo que no sea en términos negativos es porque esta estética en sí (y no para sí) se funda menos sobre un rechazo que sobre una privación. Al no disponer de los instrumentos de percepción indispensables para discernir los rasgos estéticamente pertinentes que una obra comparte con la clase de las obras del mismo estilo y sólo con ellas, los espectadores menos cultivados se ven en la imposibilidad de considerar la obra de arte como tal, no vinculándola a otra cosa que a ella misma. Por ejemplo, en lugar de captar el color de un rostro como un elemento de un

13 Es evidente que el nivel de emisión no se puede definir de modo absoluto por el hecho de que la obra misma puede ofrecer significaciones de niveles diferentes según el modo de recepción del espectador, y puede, por ejemplo, satisfacer el interés por la anécdota y el contenido informativo (histórico, en particular) o atraer por sus propiedades formales.

14 Es sobre la base de la correspondencia entre el nivel de emisión del mensaje (o, si se quiere, su legibilidad modal) y la estructura del público, tratado como indicador del nivel modal de recepción, como se ha podido construir un modelo matemático de la frecuentación de los museos (Cf. P. Bourdieu y A. Darbel, *L'amour de l'art, les musées européens et leur publique,* 2º ed., París, Minuit, 1969, p. 120 y ss.).

sistema de relaciones de oposición y complementariedad entre valores y colores (en determinado retrato, los colores del sombrero, la chaqueta y la pared situada en segundo plano), pasan de alguna manera a través de la cualidad sensible sin detenerse en ella y, "situándose inmediatamente en su sentido", para hablar como Husserl, captan directamente en ella un significado fisiológico o psicológico, interpretando por ejemplo, como lo hace la percepción cotidiana, una emoción en el rubor de una tez.[15] Así, al no disponer de los medios para percibir las obras de arte en lo que tienen de más específico, esos espectadores les aplican inconscientemente el código válido para descifrar los objetos del mundo familiar, es decir, los esquemas de percepción que orientan sus juicios prácticos: la interpretación asimiladora que lleva a aplicar a un universo extraño todos los esquemas de interpretación disponibles se impone, en efecto, como el único medio para restaurar la unidad de una percepción integrada. Como observa Panofsky, esta aprehensión ingenua se funda en "la experiencia existencial", es decir, en las propiedades sensibles de la obra (por ejemplo, cuando se describe un durazno como aterciopelado o un encaje como vaporoso), o en la experiencia emocional que esas propiedades suscitan (cuando se habla de colores sobrios o alegres). Pero siempre tiende a superar el nivel de las sensaciones y los afectos, es decir, la "comprensión" de las cualidades expresivas y, por decirlo de algún modo, "fisionómicas" de la obra: en efecto, quienes carecen de los medios para acceder a una percepción "pura" incorporan en su percepción de la obra de arte los intereses y las expectativas que sustentan su percepción cotidiana, consagrándose de esa forma a una "estética" funcionalista que no es sino una dimensión de su estética o, mejor, de su *ethos* de clase. Expresión sistemática de una disposición ascética que se manifiesta también en las otras dimensiones de la existencia, el respeto incondicional hacia la cultura y el arte consagrado destina a los pequeñoburgueses a una buena voluntad cultural perfectamente pura aunque vacía, que se nutre de la contemplación del trabajo bien hecho, del culto del trabajo por el trabajo que proporciona el sustituto ético de la estética del arte por el arte. En cuanto a las clases populares, condenadas

15 M. Colin Thompson ha demostrado, a través de una serie de experimentos, que, incluso cuando es interpelada por una consigna expresa, la captación de los colores en su significación propiamente estética, es decir, *en sus relaciones internas*, es extremadamente rara (incluso entre los adolescentes que han finalizado estudios secundarios), ya quela atención de los espectadores se dirige más bien a la significación anecdótica o narrativa de la imagen (C. Thompson, *Reponse to Colour*, Corsham, Research Center in Art Education, 1965).

por las urgencias de la vida a una disposición pragmática que casi no predispone a considerar y comprender como tales los productos ateleológicos de la actividad propiamente artística, casi totalmente desprovistas de ese arsenal de palabras que, en el primer grado de la iniciación artística, permiten al menos nombrar las diferencias y constituirlas como tales al nombrarlas –como los nombres propios de pintores célebres que funcionan en tanto categorías genéricas o los nombres de escuelas o épocas como "los Impresionistas", "los Holandeses" o "el Renacimiento"– están destinadas a percibir como indistintas todas las obras que no revelan de inmediato un sentido cuando se les aplica el código que permite aprehender los objetos cotidianos como significantes.

Se podrá objetar que es en otros dominios y en otras situaciones, y en particular en y frente a todas las formas del juego de sociabilidad –fiestas, competencias o pruebas físicas o intelectuales, juegos de palabras o intercambios de bromas, etc.– como se expresa la disposición "estética" de los que no tienen tiempo de ocio, como el artista o el esteta, de "vivir para ver", según la frase de Simmel: de hecho, en la medida en que tiende a transformar las relaciones sociales en formas puras de la sociabilidad, desprovistas de toda otra finalidad que el éxito de la comunicación, el juego de sociabilidad, como el arte, instaura por un momento un mundo artificial donde, por la gracia del estilo, capaz de dar una forma común a las significaciones más personales, se eliminan simbólicamente las diferencias y los conflictos de la existencia cotidiana. Pero si, desde el punto de vista de la sociología que trata los sistemas de valores como hechos que difieren sólo por su imperatividad y su orientación última, esas prácticas u otras semejantes –se trate de deporte, decoración, cocina o vestimenta– pueden ser descriptas como pertenecientes *objetivamente* a la estética, se sucumbiría a una suerte de *etnocentrismo invertido* que encuentra allí la expresión de una "estética popular" olvidando que las experiencias asociadas a esas prácticas no tienen nada que ver con la búsqueda de la belleza en sí y para sí, incluso cuando pueden ser descriptas como análogas en otro orden al que la contemplación de las obras de arte procura a los artistas y estetas.

La ilusión de la comprensión inmediata que condena a los espectadores desprovistos de toda competencia específica a una comprensión ilusoria, fundada sobre la interpretación asimiladora, no difiere en su principio de la que determina que espectadores más avisados apliquen a las obras de su tiempo o de otra tradición esquemas de percepción y de apreciación adquiridos por la frecuentación de las obras de los siglos precedentes. En efecto, el grado de conciencia de la operación de des-

ciframiento es independiente del grado de adecuación del código que pone en práctica, ya que quienes están más desprovistos ante las obras de cultura erudita sólo logran escapar del desconcierto aplicándoles el código de la experiencia cotidiana, excluyendo así la posibilidad de descubrir los fundamentos objetivos de su ceguera cultural, mientras que los más cultivados ignoran la cuestión de las condiciones de posibilidad del desciframiento de un sentido que les parece evidente. Panofsky observa que en el cuadro de Roger van der Weyden, *Los tres magos*, el espectador cultivado percibe de inmediato la representación de una aparición, la de un niño en quien reconoce al " niño Jesús". ¿Cómo sabemos que se trata de una aparición? El halo de rayos dorados que rodea al niño no podría constituir una prueba suficiente ya que también se lo encuentra en representaciones de la natividad en que el niño Jesús es "real". Se llega a esa conclusión porque el niño se mantiene en el aire, sin soporte visible, lo que también habría ocurrido con una representación no muy diferente –si el niño hubiera estado sentado sobre un cojín (como en el modelo que verosímilmente ha utilizado Roger van der Weyden)–. Sin embargo, se pueden invocar centenas de representaciones en que seres humanos, animales u objetos inanimados parecen suspendidos en el aire contra la ley de gravedad sin que por ello se presenten como apariciones. Por ejemplo, en una miniatura de los *Evangelios de Otón III*, hay una ciudad representada en el centro del espacio vacío mientras que los personajes que participan en la acción se mantienen sobre el suelo; se trata de una ciudad bien real, el lugar de la resurrección de los jóvenes representados en primer plano. Si "en una fracción de segundo y de modo casi automático" interpretamos al personaje aéreo como una aparición, mientras que no otorgamos ninguna connotación milagrosa a la ciudad que flota en el aire, es porque "leemos lo que vemos en función de lo que sabemos acerca de la manera, variable según las condiciones históricas, de expresar a través de formas los objetos y los acontecimientos históricos": más precisamente, cuando desciframos una miniatura de alrededor del año 1000, manejamos inconscientemente el presupuesto de que el espacio vacío sirve sólo de plano de fondo abstracto e irreal en lugar de integrarse en un espacio unitario, en apariencia natural, donde lo sobrenatural y lo milagroso pueden surgir como tales.[16] Entonces, porque obedece inconscientemente a las reglas que rigen un tipo particular de representa-

16 E. Panofsky, "Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art", *The Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, Doubleday and Co., 1955, pp. 33-35.

ción del espacio cuando descifra un cuadro construido según esas reglas, el espectador competente puede de inmediato aprehender como "visión sobrenatural" un elemento que, referido a otro modo de representación, en el cual las regiones del espacio estarían de alguna manera yuxtapuestas o "agregadas" en lugar de estar integradas en una visión unitaria, podría parecer "natural" o "real". "La concepción perspectiva –observa en otra parte Panofsky– prohíbe al arte religioso todo acceso a la región de lo *mágico* (...), pero le abre una región totalmente nueva, la región del 'visionario', donde el milagro deviene una experiencia inmediatamente percibida por el espectador, porque los acontecimientos sobrenaturales irrumpen en el espacio visible, aparentemente natural, que le es familiar, y le permiten penetrar la esencia sobrenatural".[17]

La cuestión de las condiciones que hacen posible la experiencia de la obra de arte como inmediatamente dotada de sentido queda radicalmente excluida de esta experiencia: debido a que el trabajo de familiarización, es decir, el conjunto de los aprendizajes insensibles que acompañan la frecuentación prolongada de las obras de arte, produce no solamente la interiorización inconsciente de las reglas de producción de las obras sino también el sentimiento de familiaridad que nace del olvido del trabajo de familiarización, los hombres cultivados, nativos de la cultura erudita, tienden a considerar como natural, es decir, como evidente y fundada por naturaleza, una manera de percibir que apenas es una entre otras y, al mismo tiempo, a ignorar que la "comprensión" inmediata de las representaciones del mundo que parecen corresponderse con su percepción del mundo de la experiencia práctica supone incluso un acuerdo (al menos parcial) entre el artista y el espectador sobre las reglas que definen la configuración de lo "real" que una sociedad histórica considera "realista", precisamente porque obedece a esas reglas. Objetar que la observación muestra que uno está cada vez menos inclinado a exigir la semejanza y el realismo de la representación a medida que crece la competencia sería confundir los progresos en el dominio del código de los códigos con el acceso a la conciencia de las condiciones de posibilidad de esta suerte de encuentro milagroso que es la comprensión inmediata (con ese caso particular que es la ilusión de lo "real") ofrecida sólo al virtuoso. En efecto, se puede admitir que a medida que se conoce mejor un mayor número de estilos o las diferentes variantes de un mismo estilo

17 E. Panofsky, "Die Perspektive als 'symbolische Form'", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Vorträge 1924-25, Leipzig-Berlín, p. 257 y ss.

se está cada vez menos coaccionado o tentado de aplicar por la fuerza los códigos disponibles y cada vez más orientado a suponer o admitir que las obras pueden "hablar" según códigos que se ignoran. Pero esto no significa que el más alto grado de competencia como dominio *práctico* de los códigos o del código de los códigos implica automáticamente el más alto grado de conciencia teórica de la verdad objetiva de la competencia: la teoría científica de la percepción artística supone una *ruptura* con la experiencia primera de la obra de arte –que se caracteriza precisamente por la ignorancia de la cuestión de sus condiciones de posibilidad– y con la teoría espontánea, cara a los virtuosos del juicio del gusto, que, porque se funda sobre la experiencia de la familiaridad, caso particular en el cual ignora la particularidad, describe la percepción artística como comunión sentimental o armonía afectiva.

El conservadurismo estético que lleva a las fracciones de las clases dominantes más alejadas del polo artístico a rechazar todas las formas de arte libres de cánones estéticos del pasado reposa pues, como el gusto de las clases populares por el "realismo", sobre el rechazo (o la imposibilidad) de romper con los códigos probados, sean o no artísticos, para abandonarse a las exigencias internas de la obra. El gusto "académico" por las representaciones conocidas y reconocidas se encuentra con el gusto "popular" para exigir una representación conforme no a la "realidad" de las cosas sino a los cánones de un estilo ya dominado, por lo tanto pasado y superado, y para rechazar el arte moderno que, afirmando sin concesiones la autonomía absoluta del *modo de representación* (es decir, del estilo), tiende a prohibir la interpretación asimiladora que autorizaban la multidimensionalidad y la multifuncionalidad de la pintura tradicional y a exigir ser contemplado en sí mismo, en sus exclusivas propiedades formales. Una obra aparece como "semejante" o "realista" cuando las reglas que definen sus condiciones de producción coinciden con la definición vigente de la visión objetiva del mundo o, más precisamente, con la "visión del mundo" del espectador, es decir, con un sistema de categorías sociales de percepción y apreciación que son producto de la frecuentación prolongada de representaciones producidas según esas mismas reglas. Así, otorgando a la fotografía una patente de realismo, nuestra sociedad no hace otra cosa que confirmarse a sí misma en la certidumbre tautológica de que una imagen conforme a su representación de la objetividad es en verdad objetiva. Para encontrarse reforzada en esta *certitudo sui*, le basta olvidar que las representaciones fotográficas deben parecer "semejantes" y "objetivas" conforme a las leyes de la representación que ella misma ha producido y puesto en práctica (se conoce el uso que los

pintores hacían de la *camera obscura*) largo tiempo antes de ser capaz de producir los medios de efectuarlas mecánicamente.[18] Si es verdad, como se ha dicho, que "la naturaleza imita al arte", se comprende que la fotografía, imitación del arte más "natural" para nuestra sociedad, aparezca como la imitación más fiel de la naturaleza.

Se comprende entonces que la legibilidad de una obra contemporánea varíe según la relación que los creadores mantienen, en una época dada, en una sociedad dada, con el código exigido por las obras de la época precedente, relación que es en sí misma función de la relación que el artista o, mejor, la fracción de los artistas e incluso de los intelectuales mantienen con el resto de la sociedad y en particular con las otras fracciones de las clases dominantes, es decir, con los consumidores, con sus gustos y sus demandas. La transformación de los instrumentos y de los productos de la actividad artística precede y condiciona necesariamente la transformación de los instrumentos de percepción artística, transformación lenta y laboriosa ya que conlleva desarraigar un tipo de competencia artística para sustituirlo por otro, por un nuevo proceso de interiorización, necesariamente largo y difícil.[19] La inercia propia de las competencias artísticas (o, si se quiere, de los *habitus*) hace que, en los períodos de ruptura, las obras producidas según un modo de producción nuevo estén destinadas a ser percibidas, durante cierto tiempo, mediante instrumentos de percepción antiguos, aquellos contra los cuales han

18 Utilizada desde comienzos del siglo XVI por los pintores, mejorada luego sin cesar, en particular con la incorporación de la lente convexa, la cámara oscura se difunde muy ampliamente a medida que se refuerza la ambición de producir imágenes "semejantes". Además se conoce la moda, en la segunda mitad del siglo XVIII, de los retratos llamados "siluetas" (dibujos de perfil ejecutados a partir de la sombra proyectada por el rostro). En 1786, Chrétien pone a punto la herramienta que permite trazar retratos de tres cuartos de los que, tras ser reducidos sobre cobre, pueden obtenerse varias copias. En 1807, Wollaston inventa la cámara clara, aparato hecho con un prisma que permite ver simultáneamente el objeto a dibujar y el dibujo. En 1822, Daguerre presenta los diorama, vastos cuadros transparentes sometidos a iluminación cambiante; buscando pigmentos que dieran más fuerza dramática a sus cuadros, experimentó con productos químicos sensibles a la luz, persiguiendo el sueño de fijar químicamente la imagen que se forma en la cámara oscura. Al conocer el invento de Niepce, lo mejoró y obtuvo el daguerrotipo. Si la fotografía pudo convertirse en patrón del "realismo" es porque proporcionó el medio mecánico para hacer realidad la "visión del mundo" *inventada*, varios siglos antes, con la perspectiva.

19 Esto es válido para toda formación cultural, forma artística, teoría científica o teoría política, ya que los *habitus* antiguos pueden sobrevivir mucho tiempo a una revolución de los códigos sociales e incluso de las condiciones sociales de producción de esos códigos.

sido constituidas. Los hombres cultivados, que pertenecen a la cultura al menos tanto como la cultura les pertenece, siempre tienden a aplicar a las obras de su época categorías de percepción heredadas y a ignorar al mismo tiempo la novedad irreductible de las obras que, por oposición a las que pueden llamarse académicas y que sólo ponen en práctica un código o, mejor, un *habitus* preexistente, aportan las categorías mismas de su propia percepción. A los devotos de la cultura, destinados al culto de las obras consagradas de los profetas difuntos, y a los sacerdotes de la cultura, afectos, como los profesores, a la organización de ese culto, se oponen los profetas culturales que sacuden la rutina del fervor ritualizado, para devenir a su turno objeto del culto rutinario de nuevos sacerdotes y de nuevos devotos. Si es verdad que, como dice Franz Boas, "el pensamiento de lo que llamamos las clases cultivadas está reglado principalmente por los ideales que les han sido transmitidos por las generaciones pasadas",[20] no es menos cierto que la falta de toda formación artística no es ni la condición necesaria ni la condición suficiente de la percepción adecuada de las obras innovadoras o, *a fortiori*, de la producción de tales obras. La ingenuidad de la mirada en este caso sólo sería la forma suprema del refinamiento de la mirada. El hecho de estar desprovisto de claves no predispone de ningún modo a comprender obras que exigen únicamente que se rechacen todas las claves antiguas para esperar que la obra misma entregue la clave de su propio desciframiento. Se trata, según puede observarse, de la actitud que los más desprovistos ante el arte erudito están menos dispuestos a adoptar: si las formas más innovadoras del arte no figurativo sólo se entregan en primer lugar a algunos virtuosos (cuyas posturas de vanguardia deben siempre algo a la posición que ocupan en el campo intelectual y, más generalmente, en la estructura social), es porque exigen la aptitud para romper con todos los códigos, comenzando evidentemente por el código de la percepción cotidiana, y porque esta aptitud se adquiere a través de la frecuentación de obras que exigen códigos diferentes y a través de la experiencia de la historia del arte como sucesión de rupturas con los códigos establecidos; en resumen, la aptitud para poner en suspenso todos los códigos disponibles para remitirse a la obra misma, en lo que tiene de más insólito a primera vista, supone el dominio práctico *del código de los códigos* que regula la aplicación adecuada de los diferentes códigos sociales objetivamente

20 F. Boas, *Anthropology and Modern Life*, Nueva York, W. W. Norton and Co., 1962, p. 196.

exigidos por el conjunto de las obras ofrecidas en un momento dado del tiempo y que, a pesar de su universalismo aparente, debe su rareza y su valor al hecho de que es un producto muy particular de una situación histórica particular y de condiciones sociales de excepción.

5. El mercado de los bienes simbólicos

> Las teorías y las escuelas, como los microbios y los glóbulos, se devoran mutuamente y aseguran, con su lucha, la continuidad de la vida.
>
> MARCEL PROUST, *Sodoma y Gomorra*

La historia de la vida intelectual y artística de las sociedades europeas puede comprenderse como la historia de las transformaciones de la función del sistema de producción de los bienes simbólicos y de la estructura de esos bienes, correlativas con la constitución progresiva de un campo intelectual y artístico, es decir, con la autonomización progresiva del sistema de las relaciones de producción, de circulación y de consumo de los bienes simbólicos. En efecto, a medida que un campo intelectual y artístico tiende a constituirse (al mismo tiempo que el cuerpo de agentes correspondientes –el intelectual por oposición al letrado, el artista por oposición al artesano–), definiéndose por oposición a todas las instancias que pretenden legislar en materia de bienes simbólicos –en nombre de un poder o de una autoridad que no encuentra su principio en el campo de producción mismo–, las funciones objetivamente impartidas a los diferentes grupos de intelectuales o de artistas según la posición que ocupan en ese sistema relativamente autónomo de relaciones objetivas tienden a convertirse en el principio unificador y generador (por lo tanto explicativo) de sus tomas de posición y, al mismo tiempo, en el principio de la transformación, en el curso del tiempo, de esas tomas de posición en el orden de lo estético y lo político.[1]

1 Autonomía relativa implica, evidentemente, dependencia, y también es necesario examinar la forma que reviste la relación del campo intelectual con los otros campos, y, en particular, con el campo del poder, y los efectos específicamente estéticos que genera esta relación de dependencia estructural.

LA LÓGICA DEL PROCESO DE AUTONOMIZACIÓN

Dominada por instancias exteriores de legitimidad durante toda la Edad Media, parte del Renacimiento y, en Francia, con la vida de la corte durante toda la Edad Clásica, la vida intelectual y artística se ha liberado progresiva, económica y socialmente de la tutela de la aristocracia y de la iglesia, como asimismo de sus demandas éticas y estéticas, a medida que se constituía un público de consumidores virtuales cada vez más extendido y diversificado socialmente, capaz de asegurar a los productores de bienes simbólicos las condiciones mínimas de la independencia económica y también un principio de legitimación concurrente; también a medida que se constituía correlativamente un cuerpo cada vez más numeroso y diferenciado de productores y vendedores de bienes simbólicos que, al mismo tiempo que se profesionalizaban, no estaban dispuestos a reconocer otras coacciones que los imperativos técnicos y las normas que definen las condiciones de acceso a la profesión; a medida, en fin, que se multiplicaban y se diversificaban las instancias de consagración (como las academias o los salones) que competían por la legitimación cultural, y las instancias de difusión, cuyas operaciones de selección están investidas de una legitimidad intelectual o artística aun cuando, como las editoriales y las direcciones de teatro, permanezcan subordinadas a coacciones económicas y sociales que, a través de ellas, pesan sobre la vida intelectual.[2]

El proceso de autonomización de la producción intelectual y artística es correlativo con la aparición de una categoría socialmente distinta de artistas o de intelectuales profesionales cada vez más inclinados a reconocer exclusivamente las reglas de la tradición intelectual o artística recibida de sus predecesores –reglas que les proporcionan un punto de partida, o de ruptura– y cada vez más proclives a liberar su producción y sus productos de toda servidumbre externa, se trate de las censuras morales y de los programas estéticos de la iglesia proselitista o bien de los controles

2 "Históricamente –observa L. L. Shücking–, en el siglo XVIII, el editor comienza a jugar un rol cuando el 'patrón' desaparece. [Con una fase de transición en la que el editor permanece tributario de las suscripciones que dependen en gran medida de las relaciones entre el autor y los 'patronos'.] Los autores son plenamente conscientes de ello. Y, de hecho, editoriales como Dodsley en Inglaterra o Cotta en Alemania se convierten progresivamente en una fuente de autoridad. Schücking muestra incluso que la influencia de los directores de teatro es más grande todavía ya que, a la manera de un Otto Brahm, pueden orientar, por sus elecciones, el gusto de toda una época" (L. L. Schücking, *The Sociology of Literary Taste*, traducción del alemán de E. Dickes, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1966, pp. 50-52).

académicos y los encargos del poder político, inclinado a ver el arte como un instrumento de propaganda. Dicho de otro modo, así como, según observa Engels en una carta a Conrad Schmidt, la aparición del derecho en cuanto derecho –es decir, en cuanto "dominio autónomo"– es correlativa con los progresos de la división del trabajo que conducen a la constitución de un cuerpo de juristas profesionales, y así como la "racionalización" de la religión, como observa Max Weber en *Wirtchaft und Gesellschaft*, debe su "autonormatividad" relativamente independiente de las condiciones económicas (que "actúan sobre ella como 'líneas de desarrollo'") al hecho de que depende fundamentalmente del desarrollo de un cuerpo sacerdotal, con tendencias e intereses propios; así también el proceso que conduce a la constitución del arte *en tanto* arte es correlativo con la transformación de la relación que los artistas mantienen con los no artistas y, a raíz de eso, con los otros artistas. Esta transformación, que conduce a la constitución de un campo artístico relativamente autónomo y a la elaboración correlativa de una nueva definición de la función del artista y de su arte, comienza en el siglo XV en Florencia con la afirmación de una legitimidad propiamente artística, es decir, del derecho de los artistas a legislar en su orden –el de la forma y del estilo–, ignorando las exigencias externas de la demanda social subordinada a intereses religiosos o políticos. Interrumpido durante casi dos siglos por la influencia de la monarquía absoluta y la contrarreforma de la iglesia, ambas preocupadas por asignar una posición y una función sociales (por ejemplo, el rol de la Academia) a la fracción de los artistas, apartados de los trabajadores manuales sin estar integrados a la clase dominante, el movimiento del campo artístico hacia la autonomía –que se cumple con ritmos diferentes según las sociedades y los dominios de la vida artística– se acelera brutalmente con la revolución industrial y la reacción romántica. El desarrollo de una verdadera industria cultural, y en particular la relación que se establece entre la prensa cotidiana y la literatura –que favorece la producción en serie de obras elaboradas según métodos casi industriales, como el folletín (o, en otros dominios, el melodrama o el *vaudeville*)–, coincide con la ampliación del público gracias a la generalización de la enseñanza elemental, que posibilita el acceso de nuevas clases (y de las mujeres) al consumo simbólico (por ejemplo, la lectura de novelas).[3] El desarrollo del sistema

3 Ian Watt describe las transformaciones correlativas del modo de recepción y del modo de producción literarios que otorgan sus características más específicas al género novelesco y, en particular, la aparición, ligada a la extensión del público, de una lectura rápida, superficial y sin memoria y de una escritu-

de producción de bienes simbólicos (y, en particular, del periodismo, que es un foco de atracción para los intelectuales marginales que no hallan su lugar en la política o en las profesiones liberales) es acompañado por un proceso de diferenciación que encuentra su principio en la diversidad de los públicos a los cuales las diferentes categorías de productores destinan sus productos, y sus condiciones de posibilidad en la naturaleza misma de los bienes simbólicos, realidades de doble faz, mercancías y significaciones, cuyos valores simbólico y mercantil permanecen relativamente independientes, aun cuando la sanción económica reduplica la consagración cultural (intelectual, artística y científica).[4]

Es en el momento mismo en que se constituye un mercado de la obra de arte cuando, por una paradoja aparente, se ofrece a los escritores y a los artistas la posibilidad de afirmar –en su práctica y en la representación que tienen de ella– la irreductibilidad de la obra de arte al estatus de simple mercancía y, al mismo tiempo, la singularidad de su práctica. El proceso de diferenciación de los dominios de la actividad humana, correlativo con el desarrollo del capitalismo y, en particular, la constitución de sistemas de hechos dotados de una independencia relativa y regidos por leyes propias, producen condiciones favorables para la construcción de teorías "puras" (de la economía, de la política, del derecho, del arte, etc.) que reproducen divisiones sociales preexistentes en la abstracción inicial por la cual se constituyen.[5] Todo lleva a pensar que, según la misma lógica, la constitución de la obra de arte como mercancía, y la aparición, ligada a los progresos de la división del trabajo, de una categoría numerosa de productores de bienes simbólicos específicamente destinados al mercado, preparaban el terreno para una teoría pura del arte, es decir, del arte en tanto arte, determinando una disociación entre el arte como simple mercancía y el arte como pura significación, producida por una

---

ra rápida y prolija (I. Watt, *The Rise of de Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Penguin Books, 1957).

4 El calificativo de "cultural" será utilizado, en adelante, como sinónimo de intelectual o científico (por ejemplo, consagración, reconocimiento, legitimidad, producción, taxonomía, valor o rareza cultural).

5 En una época en la que la influencia del estructuralismo lingüístico lleva a ciertos sociólogos hacia una teoría pura de la sociología, sin duda sería útil profundizar la *sociología de la teoría pura* aquí esbozada y analizar las condiciones sociales de la aparición de teorías como las de Kelsen, Saussure o Walras y de una ciencia formal e inmanente del arte tal como la que propone Wöllflin. Se ve, en este último caso, que la ambición de desprender las propiedades formales de toda expresión artística posible suponía ya efectuado el proceso histórico de autonomización y depuración de la obra de arte y de la percepción artística.

intención puramente simbólica y destinada a la apropiación simbólica, es decir, a la delectación desinteresada, irreductible a la simple posesión material. A eso se agrega que la ruptura de los lazos de dependencia respecto del patrón o del mecenas y, en líneas más generales, respecto de los encargos directos, correlativa con el desarrollo de un mercado impersonal, otorga a los productores una libertad formal que, descubren, no es más que la condición de su sumisión a las leyes del mercado de los bienes simbólicos, es decir, a una demanda que, necesariamente retrasada en relación con la oferta, les devuelven los poseedores de los instrumentos de difusión, editores, directores de teatro, comerciantes de cuadros, a través de las cifras de venta y de presiones explícitas o difusas. De ello se deriva que estas "invenciones" del romanticismo –la representación de la cultura como realidad superior, irreductible a las necesidades vulgares de la economía, y la ideología de la "creación" libre y desinteresada, fundada sobre la espontaneidad de una inspiración innata– aparezcan como respuestas posibles a las amenazas que los mecanismos de un mercado que obedece a su propia dinámica hacen pesar sobre la producción, sustituyendo las demandas de la clientela elegida por los veredictos imprevisibles de un público anónimo. Es significativo que la aparición de un público impersonal de "burgueses" y la irrupción de métodos o de técnicas tomados del orden económico –como la producción colectiva o la publicidad comercial para los productos culturales– hayan coincidido con el rechazo de las expectativas estéticas de la burguesía y con el esfuerzo metódico para separar al "creador" de la generalidad, es decir, tanto del "pueblo" como del "burgués", oponiendo los productos sin par y sin precio de su "genio creador" a los productos intercambiables y reductibles a su valor mercantil de la producción en serie; esta afirmación de la autonomía absoluta del "creador" es inseparable de la pretensión de reconocer como único destinatario de su arte a un *alter ego*, es decir, otro "creador", contemporáneo o futuro, capaz de comprometer en su comprensión de las obras la misma disposición "creadora" que él compromete en su creación.

LA ESTRUCTURA Y EL FUNCIONAMIENTO DEL CAMPO DE PRODUCCIÓN RESTRINGIDA

El campo de producción y de circulación de los bienes simbólicos se define como el sistema de las relaciones objetivas entre diferentes instancias caracterizadas por la función que cumplen en la división del trabajo de

producción, de reproducción y de difusión de los bienes simbólicos. El campo de producción propiamente dicho debe su estructura a la oposición –más o menos marcada según los dominios de la vida intelectual y artística– entre, por una parte, *el campo de producción restringida* como sistema que produce bienes simbólicos (e instrumentos de apropiación de estos bienes) objetivamente destinados (al menos a corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos que producen, también ellos, para productores de bienes simbólicos y, por otra parte, *el campo de la gran producción simbólica* específicamente organizada con vistas a la producción de bienes simbólicos destinados a no productores ("el gran público") que pueden pertenecer a las fracciones no intelectuales de la clase dominante ("el público cultivado") o a otras clases sociales. A diferencia del sistema de la gran producción, que obedece a la ley de la competencia con el propósito de conquistar un mercado tan vasto como sea posible, el campo de producción restringida tiende a producir sus normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos, y obedece a la ley fundamental de la competencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por el grupo de pares, que son, a la vez, clientes privilegiados y competidores.

El campo de producción restringida se constituye como sistema de producción que produce objetivamente sólo para los productores (actuales o potenciales) debido a una ruptura con el público de los no productores, es decir, con las fracciones no intelectuales de la clase dominante.[6] De ello se deriva que la constitución del campo como tal es correlativa con su cierre sobre sí mismo. A partir de 1830, como se ha observado con frecuencia después de Sainte-Beuve, la sociedad literaria (y, en particular, "la literatura artística") se muestra indiferente u hostil respecto del público que compra y lee, es decir, respecto del "burgués". Por un efecto de causalidad circular, el alejamiento y el aislamiento engendran el alejamiento y el aislamiento: libre de la censura y de la autocensura que imponía o recordaba la confrontación directa con un público extraño a la profesión y contando con la complicidad crítica de un público

6 Esta ruptura parece ser la transfiguración simbólica de una exclusión de hecho o, más exactamente el reverso (sobre el terreno propiamente cultural) de la relación que se establece (sobre el terreno económico y político) entre la fracción intelectual y las fracciones dominantes de la clase dominante (Cf. P. Bourdieu, "Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", *Scolies*, 1, 1971, pp. 7-26) ["Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase", en P. Bourdieu, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999).

captado entre los productores, la producción cultural tiende a obedecer su propia lógica, la de la superación permanente que engendra la dialéctica de la distinción.

El grado de autonomía de un campo de producción restringida se mide por su poder de producir y de imponer sus normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos, por lo tanto, de retraducir y reinterpretar todas las determinaciones externas según sus propios principios: dicho de otro modo, mientras mejores sean las condiciones del campo para funcionar como el campo cerrado de una competencia por la legitimidad cultural –es decir, por la consagración propiamente cultural y por el poder propiamente cultural de concederla–, mayores serán las posibilidades de que los principios que definen las demarcaciones internas aparezcan como irreductibles a todos los principios externos de división, tales como factores de diferenciación económica, social o política –nacimiento, fortuna, poder (incluso un poder capaz de ejercerse directamente en el campo)–, o las tomas de posición políticas.[7] Es significativo que los progresos del campo de producción restringida hacia la autonomía se manifiesten por la tendencia de la crítica (que se recluta, en una proporción importante, en el cuerpo mismo de los productores) a ocuparse no tanto de producir los instrumentos de apropiación –cada vez más imperativamente exigidos por la obra a medida que se aleja del público–, sino de aportar una interpretación "creadora" para el uso de los "creadores". Así se forman "sociedades de admiración mutua", pequeñas sectas cerradas en su esoterismo, al tiempo que aparecen signos de una nueva solidaridad entre artista y crítico. "Los únicos críticos reconocidos –observa Schücking– eran los que tenían acceso a los misterios y habían sido iniciados, es decir que habían sido más o menos ganados

7 En este dominio como en otros, las leyes que rigen objetivamente las prácticas tienden a constituirse en normas explícitamente profesadas y asumidas: así, a medida que la autonomía del campo se incrementa o a medida que uno se dirige hacia los sectores más autónomos del campo, la introducción directa de principios de diferenciación externos suele causar reprobación, y esta transgresión a las reglas de la profesión intelectual acarrea la exclusión simbólica de quienes se han vuelto culpables. Así, la "politización" aparente de los debates entre intelectuales supone un muy alto grado de "neutralización" y de "desrealización" de los principios externos de clasificación (cf. el descrédito que se liga al marxismo "vulgar", sospechoso de reintroducir en la vida intelectual los principios de clasificación totales y brutales del orden político) y todo ocurre como si el campo jugara al máximo de su autonomía para volver irreconocibles los principios de oposición externos o, al menos, para "sobredeterminarlos" intelectualmente, subordinándolos a principios intelectuales.

por las opiniones estéticas del grupo (...). Y los contemporáneos se asombraban de que ciertos críticos, que solían expresar un gusto conservador, de pronto se arrojaran a los brazos de los defensores del *art nouveau*".[8] Al no sentirse autorizada para formular veredictos perentorios en nombre de un código indiscutible, esta nueva crítica se pone incondicionalmente al servicio del artista cuyas intenciones intenta descifrar con escrupulosidad: quizá así contribuye, paradójicamente, a dejar fuera del juego al público de no productores, al atestiguar con sus interpretaciones expertas o sus lecturas "inspiradas" la inteligibilidad de obras destinadas, por las condiciones mismas de su producción, a permanecer largo tiempo inaccesibles a quienes no están lo suficientemente iniciados en los secretos de producción como para otorgarles al menos una presunción de inteligibilidad.[9] Si los productores (intelectuales, artistas o científicos) miran con recelo –lo que no excluye, por otra parte, cierta fascinación– las obras o los autores que buscan u obtienen éxitos demasiado estrepitosos –llegando incluso a ver en el fracaso en este mundo una garantía, al menos negativa, de salvación en el más allá–, es, entre otras razones, porque la intervención del "gran público" puede amenazar la pretensión del campo al monopolio de la consagración cultural. De ello se deriva que la diferencia entre la jerarquía de los productores según el "éxito de público" (medido por las cifras de venta o por la notoriedad fuera del cuerpo de los productores) y la jerarquía según el grado de reconocimiento en el interior del grupo de los productores concurrentes constituye, sin duda, el mejor indicador de la autonomía del campo de producción restringida, es decir, del desfase entre los principios de evaluación que le son propios y los que el "gran público" (y en particular las fracciones no intelectuales de la clase dominante) aplica a sus producciones.

Jamás se ha esclarecido por completo todo lo que implica el hecho de que el escritor, el artista o el científico produzcan no solamente para un público, sino también para un público de pares que son, al mismo tiempo, competidores. Hay pocos agentes sociales que, como los artistas y los intelectuales, dependan tanto de la imagen que los otros –y, en par-

8 L. L. Schücking, ob. cit., p. 30. Se puede leer también (p. 55) una descripción del funcionamiento de estas sociedades y, en particular, de los "intercambios de servicios" que ellas permitían.

9 "La crítica oculta bajo grandes palabras las explicaciones que ya no sabe dar. Acordándose de Albert Wolff, de Bourde, incluso de Brunetière o de France, el crítico, por miedo a desconocer como sus predecesores a los artistas de genio, no juzga más" (J. Lethève, *Impresionistes et symbolistes devant la presse*, París, Armand Collin, 1959, p. 276).

ticular, los otros escritores y artistas– tienen de ellos y de lo que hacen para ser, para darse una imagen de sí y de lo que hacen. "Hay –escribe Jean Paul Sartre– cualidades que nos vienen únicamente por los juicios ajenos".[10] Así ocurre con la calidad de escritor, de artista y de científico, que es tan difícil de definir porque existe en y por la cooptación como relación circular de reconocimiento recíproco entre pares.[11] Todo acto de producción cultural implica la afirmación de su pretensión a la legitimidad cultural:[12] cuando los diferentes productores se enfrentan es también en nombre de su aspiración a la ortodoxia o, en términos de Max Weber, al monopolio de la manipulación legítima de una clase determinada de bienes simbólicos; y cuando son reconocidos, es su aspiración a la ortodoxia la que es reconocida. El hecho de que las oposiciones o las divergencias se expresen espontáneamente en el lenguaje de la excomunión recíproca revela que el campo de producción restringida puede no estar jamás dominado por una ortodoxia sin jamás dejar de estar dominado por la cuestión de la ortodoxia, es decir, por la cuestión de los criterios que definen el ejercicio legítimo de un tipo determinado de práctica cultural. De ello se deriva que el grado de autonomía de un campo de producción restringida se mide según el grado en el cual puede funcionar como un mercado específico, generador de un tipo de rareza y de valor irreductibles, entre otras cosas, a la rareza y al valor económico de los bienes considerados, a saber, la rareza y el valor propiamente culturales. Dicho de otro modo, mientras el campo esté en mejores condiciones de funcionar como el lugar de una competencia por la legitimidad cultural, la producción puede y debe orientarse, en mayor medida, hacia la búsqueda de las *distinciones culturalmente pertinentes* en un estado dado de un campo determinado, es decir, hacia los temas, las técnicas o los estilos que están dotados de *valor* en la economía propia del campo, porque son capaces de conferir a los grupos que los producen un *valor* (una existencia) propiamente cultural, afectándolos con marcas de distinción (una especialidad, una manera, un estilo) que el campo reconoce como culturalmente pertinentes y por lo tanto susceptibles de ser percibidas y

10 J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard, 1948, p. 98.

11 En este sentido, el campo intelectual representa el modelo casi realizado de un universo social cuyos únicos principios de diferenciación y de jerarquización serían distinciones propiamente simbólicas.

12 Ocurre lo mismo, al menos objetivamente (en el sentido en que la ignorancia de la ley cultural no excusa su cumplimiento), con todo acto de consumo que se encuentre situado en el campo de aplicación de las reglas que rigen las prácticas culturales cuando ellas se pretenden legítimas.

reconocidas como tales en función de las taxonomías culturales disponibles en un estado dado de un campo determinado. Es entonces la ley misma del campo y no –como se sugiere a veces– un vicio natural lo que compromete a los productores en la dialéctica de la distinción, frecuentemente confundida con la búsqueda, a cualquier precio, de toda diferencia capaz de arrancarlos del anonimato y de la insignificancia.[13] La misma ley que impone la búsqueda de la distinción impone también los límites dentro de los cuales puede ejercerse legítimamente: la brutalidad con que el cuerpo de los productores condena todo recurso técnicamente acorde a procedimientos de distinción no reconocidos, por lo tanto desvalorizados como simples artificios, prueba –de la misma manera que la atención suspicaz que dirige a las intenciones de los grupos más revolucionarios– que sólo puede afirmar su autonomía a condición de controlar la dialéctica de la distinción, siempre amenazada con degradarse en una búsqueda anómica de la diferencia a cualquier precio.[14]

13 Así Proudhon, cuyos escritos estéticos expresan bien la representación pequeñoburguesa del arte y del artista, imputa a una elección cínica de los artistas el proceso de diferenciación engendrado por la lógica interna del campo intelectual: "Por un lado, los artistas hacen de todo, porque todo les es indiferente; por el otro, se especializan infinitamente. Librados a sí mismos, sin faro, sin brújula, obedeciendo a una ley de la industria mal aplicada a propósito, se clasifican en géneros y en especie, en primer lugar, según la naturaleza de los encargos, luego, según el medio que los distingue. Así, hay pintores de iglesia, pintores de historias, pintores de batallas, pintores de género, es decir, de anécdotas y de farsas, pintores de retratos, pintores de paisajes, pintores de animales, pintores de marina, pintores de Venus, pintores de fantasía. Tal cultiva el desnudo, tal otro el ropaje. Luego, cada uno se esfuerza por distinguirse por uno de los medios que concurren en la ejecución. Uno se aplica al dibujo, otro al color; éste cuida la composición, aquél la perspectiva, este otro el traje o el color local; tal brilla por el sentimiento, tal otro por la idealización o el realismo de sus figuras; tal otro compensa con el acabado de los detalles la nulidad de los temas. Cada uno se esfuerza por tener una habilidad, un *chic*, una manera, y, contando con la moda, las reputaciones se hacen y se deshacen" (Proudhon, *Contradictions économiques*, p. 271).

14 Los intelectuales y los artistas disponen, por definición, de todos los medios necesarios para afirmar su distinción, produciendo diferencias reales o ficticias; el universo de las posibilidades ofrecidas por la combinatoria de las tomas de posición posibles sobre todos los problemas diferentes que se les pueden plantear o que ellos pueden plantearse en dominios tan diferentes como la política, la filosofía, el arte o la literatura les proporciona, en efecto, ocasiones innumerables e indefinidamente renovadas de maximizar el rendimiento simbólico de la última diferencia, que basta con imponer como la única pertinente para convertirla en diferencia última. En consecuencia, el efecto de interferencia que produce la sobreimpresión de todas

De todo lo anterior resulta que los principios de diferenciación mejor conformados para ser reconocidos como culturalmente pertinentes, es decir, como legítimos, por un campo que tiende a rechazar toda definición externa de su función son los que más completamente expresan la especificidad de la práctica considerada (especialidad artística o disciplina científica): esto es lo que hace que, en el dominio del arte, los principios estilísticos y técnicos tiendan a convertirse en objeto privilegiado de las tomas de posición y de las oposiciones entre los productores (o sus intérpretes). Además de manifestar la ruptura con las demandas externas y la voluntad de excluir a los artistas sospechosos de obedecerla, la afirmación de la primacía de la forma sobre la función, del modo de representación sobre el objeto de representación, es, en efecto, la expresión más específica de la reivindicación de la autonomía del campo y de su pretensión de producir y de imponer los principios de una legitimidad propiamente cultural, tanto en el orden de la producción como en el orden de la recepción de la obra de arte.[15] Hacer triunfar la manera de decir sobre la cosa dicha; sacrificar el "tema" –antaño directamente sometido a la demanda– a la manera de tratarlo, al juego puro de los colores, de los valores y de las formas; constreñir el lenguaje para constreñir la atención del lenguaje, todo ello, en definitiva, afirma la especificidad y la insustituibilidad del producto y del productor, poniendo el acento sobre el aspecto más específico y más irreemplazable del acto de produc-

---

las estructuraciones simultánea y sucesivamente posibles tiende a disimular las clases de tomas de posición sustituibles, que llevan a concluir que el campo intelectual y cultural están desprovistos de toda estructura: basta con pensar, por ejemplo, en las diferentes maneras en que pueden encontrarse ligadas, en un mismo campo, o en estados diferentes del campo, las tomas de posición políticas y estéticas, el vanguardismo literario, que hoy se concibe asociado al vanguardismo político, habiendo podido coexistir en otros tiempos con el indiferentismo o incluso con el conservadurismo. Éste es uno de los mecanismos que contribuyen más fuertemente a disimular los efectos de los principios externos de diferenciación y a mantener entre los intelectuales la ilusión de la autonomía absoluta del campo, dando a las tomas de posición de los diferentes grupos en el mismo momento o de los mismos grupos en diferentes momentos la apariencia de una libertad anárquica.

15 La emergencia de la teoría del arte que, al rechazar la concepción clásica de la producción artística como simple ejecución de un modelo interior preexistente, hace de la "creación" artística una suerte de surgimiento imprevisible para el "creador" mismo, suponía cumplida la transformación de las relaciones sociales de producción que, liberando la producción artística del encargo directa y explícitamente formulado, permite concebir el trabajo artístico como "creación" autónoma y no ya como simple ejecución.

ción. Corresponde citar a Delacroix: "Todos los temas devienen buenos por el mérito del autor. ¡Oh! Joven artista, ¿ esperas un tema? Todo es tema, el tema eres tú mismo, son tus impresiones, tus emociones ante la naturaleza. Debes mirar en ti y no a tu alrededor".[16] El verdadero tema de la obra de arte es la manera propiamente artística de aprehender el mundo; es decir que el artista mismo, su manera y su estilo son marcas infalibles del dominio que tiene de su arte. Deviniendo el objeto principal de las tomas de posición y de las oposiciones entre los productores, los principios estilísticos, que siempre tienden a reducirse más a principios técnicos, se cumplen de manera cada vez más rigurosa y acabada en las obras, al mismo tiempo que se afirman sistemáticamente en el discurso teórico producido por y para la confrontación; por el hecho de que la dialéctica de la distinción y la búsqueda casi experimental de la renovación llevan a los productores a realizarse en su singularidad irreductible, produciendo un modo de expresión original –suerte de axiomática estilística que rompe con las precedentes– y agotando todas las posibilidades inherentes a este sistema convencional de procedimientos, los diferentes tipos de producción restringida (pintura, música, novela, teatro, poesía, etc.) están destinados a realizarse en lo que tienen de más específico e irreductible a toda otra forma de expresión.

Con la circularidad y la reversibilidad casi perfectas de las relaciones de producción y de consumo culturales que resultan del cierre del campo de producción restringida (e incluso de los diferentes sectores de ese campo) están dadas las condiciones para que el desarrollo de las producciones simbólicas revista la forma de una historia casi reflexiva: la explicitación y la redefinición incesante de los principios explícitos que provoca la confrontación con los juicios sobre la propia obra o con las obras de los otros productores están encaminadas a determinar una transformación decisiva de la relación que el productor mantiene con su obra y, por lo tanto, de su obra. Hay pocas obras que no lleven la impronta del sistema de posiciones en relación con las cuales se define su originalidad y que no encierren indicaciones sobre la manera como el autor ha pensado la novedad de su empresa, es decir, aquello que a sus ojos la distingue de sus contemporáneos y de sus antecesores. La objetivación de la crítica que apunta a explicitar el sentido objetivamente inscrito en la obra está, sin duda, llamada –más que a aplicar sobre ella juicios normativos– a jugar un rol determinante en este pro-

16 E. Delacroix, *Œuvres littéraires*, París, Grès, 1923, vol. I, p. 76.

ceso, favoreciendo la toma de conciencia de la intención objetiva de las obras y colaborando así con el esfuerzo de los productores para realizar su esencia singular:[17] las variaciones concomitantes que se observan a veces en la interpretación del crítico, el discurso del productor sobre su obra y la estructura misma de la obra testimonian la eficacia del discurso crítico que el productor reconoce porque se siente reconocido y se reconoce en él.[18] Nada sería más falso, sin embargo, que otorgarle al crítico (o al editor de vanguardia y al *marchand* de cuadros audaces) el poder carismático de reconocer en una obra los signos imperceptibles de la gracia y de dar a conocer a aquellos que ha sabido descubrir. El sentido público de la obra –por el cual el autor es definido y en relación con el cual debe definirse– se constituye en un proceso de circulación y de consumo dominado por las relaciones objetivas entre las instancias y los agentes que se encuentran comprometidos en ellas: las relaciones sociales en las que se cumple la producción de este sentido público –es decir, de este conjunto de propiedades de recepción que la obra revela en el proceso de "publicación" (en el sentido de "devenir público"), relaciones entre el autor y el editor, relaciones entre el editor y el crítico, relaciones entre el autor y el crítico, etcétera– están gobernadas por la posición relativa que ocupan esos agentes en la estructura del campo de producción restringida. En efecto, en cada una de esas relaciones, cada uno de esos agentes compromete no solamente la representación que tiene del otro término de la relación (autor consagrado o maldito, editor de vanguardia o tradicional, etc.) y que depende de su posición relativa en el campo, sino también la representación de la representa-

17 Los críticos, e incluso los periodistas, aportan al esfuerzo de explicitación y de sistematización una contribución que no es necesariamente negativa, aunque más no fuese porque sus errores y sus contrasentidos llevan a los artistas a intentar manifestar la idea que tienen de lo que quieren hacer.

18 Así, Gérard Genette constata una evolución paralela de la imagen pública de la obra de Robbe-Grillet y de las teorías profesadas por este autor a propósito de su obra: el autor de la *Maison de rendez-vous* se reconoce hoy en el autor fantástico que ha hecho descubrir el *Année dernière à Marienbad,* lo mismo que el autor de la *Jalousie* se reconocía en el neorrealismo objetivista de agrimensor puntilloso que Roland Barthes y, luego de él, la crítica oficial había descubierto en *Gommes* y en *Voyeur* (Cf. G. Genette, *Figures,* París, Seuil, 1966, pp. 69-71). ¿No tenemos derecho a formular la hipótesis de que las pretensiones iniciales a la objetividad y la conversión ulterior a la subjetividad pura están separadas por una toma de conciencia de la verdad objetiva de la obra que la objetivación operada por el crítico e incluso por la vulgata de su discurso ha podido preparar y favorecer al menos negativamente?

ción que el otro término de la relación tiene de él, es decir, la definición social de su posición objetiva en el campo.

Así, no parece excesivo relacionar la tendencia a la interrogación axiomática que constituye, sin duda, la característica más específica de todas las formas modernas de producción restringida (arte, literatura o ciencia) con la lógica del funcionamiento de un campo caracterizado por la circularidad y la reversibilidad casi perfectas de las relaciones de producción y de consumo. Producto de un refinamiento incesante de las formas, el arte "puro" lleva a su paroxismo las tendencias inherentes al arte de épocas anteriores, sometiendo a la explicitación y la sistematización los principios propios de cada tipo de expresión artística. Y para medir todo lo que separa este arte de búsqueda, nacido de la dialéctica interna del campo, de las artes auténticamente populares que predominan en las formaciones sociales desprovistas de instancias especializadas de producción, transmisión y conservación culturales, basta con pensar en la oposición entre la lógica de la evolución de la lengua popular –que obedece al principio de economía incluso en sus invenciones aparentes, siempre fundadas sobre la analogía y por lo tanto siempre conformes a las leyes profundas de la lengua– y la lógica de la evolución de la lengua erudita, producida y reproducida para y por relaciones sociales dominadas por la búsqueda de la distinción, cuya manipulación supone un *conocimiento casi reflexivo*, transmitido por una educación explícita y expresa, de los esquemas de expresión, y obedece a lo que se podría llamar el principio de despilfarro (o de gratuidad): la lengua "rebuscada" y los refinamientos de la lengua obtienen, por ejemplo, sus efectos más específicos del desconcierto que provocan las desviaciones concertadas en relación con las anticipaciones del "sentido" de la lengua común y de las expectativas frustradas o de las frustraciones gratificantes que suscitan el arcaísmo, el preciosismo, la disonancia lexicológica o sintáctica, la demolición de las secuencias estereotipadas de sonidos o de sentidos, fórmulas preparadas, ideas recibidas y lugares comunes. De manera que la poesía "pura" aparece como la aplicación consciente y metódica de un sistema de principios que están en práctica, pero sólo de manera discontinua y dispersa o incluso vergonzosa e inhibida, en conjunto, un uso rebuscado de la lengua. Asimismo, la historia reciente de un modo de expresión como la música que –con frecuencia se ha observado– encuentra el principio de su evolución en la búsqueda de soluciones técnicas a problemas fundamentalmente técnicos, cada vez más estrictamente reservados a profesionales dotados de una formación altamente especializada, apa-

rece como el cumplimiento del proceso de refinamiento entablado desde que la música popular está sometida a la manipulación erudita de un cuerpo de especialistas.[19] Así, René Leibowitz describe la obra revolucionaria de Schœnberg y de sus discípulos, Berg y Webern, como el producto de la toma de conciencia y de la puesta en práctica sistemática y, según su expresión, "ultraconsecuente", de los principios implícitamente inscriptos en toda la tradición musical de Occidente, todavía presente enteramente en obras que la superan cumpliéndola de otro modo.[20] Pero no hay, sin duda, realización más cabal del modelo de la dinámica que caracterice propiamente un campo que tiende al cierre que la historia de la pintura: habiendo desterrado, con el impresionismo, todo contenido narrativo para reconocer sólo los principios específicamente pictóricos, se llega progresivamente, con las diferentes tendencias nacidas de la reacción contra este modo de representación,

19 Basta con evocar el ejemplo de la danza y el destino de los *bourrées*, gavotas, *passe-pied, rigaudons, loures* o minués cuando entran en la vida de la corte y en las composiciones eruditas –suites o sonatas– que terminan por perder todos sus caracteres originales a fuerza de refinamientos de ritmo y de *tempo*. La historia de las formas musicales es, sin duda, la más clara ilustración del proceso de refinamiento que determina la manipulación erudita. El minué, por ejemplo, tras haber conquistado la corte de Versalles y todas las cortes de Europa (Haydn y Mozart escriben para la danza), ingresa en la sonata y en el cuarteto de cuerdas a título de interludio ligero entre el movimiento lento y el final y, con Haydn, en la sinfonía, para ceder la ubicación, con Beethoven, al *scherzo*, cuyo único lazo con la danza es el terceto. Estas transformaciones de las estructuras de las obras son correlativas con la transformación de sus funciones sociales cuyo mejor índice es la transformación de la estructura de las relaciones sociales en el interior de las cuales ellas funcionan, ya sea, por un lado, la fiesta estacional que cumple una función de integración y de revivificación de los "grupos primarios", y, en el otro extremo, el concierto de música de cámara, concentración de un público que no une más que una relación abstracta de pertenencia exclusiva al mundo de los iniciados.

20 Así, R. Leibowitz observa que Schœnberg, al apoderarse del noveno acorde que los músicos románticos utilizaban muy raramente y en la posición fundamental, "decide conscientemente extraer todas las consecuencias" y emplearlo en todas las transposiciones posibles (R. Leibowits, *Schœnberg et son école*, París, J.-B. Janin, 1947, p. 70). Asimismo, observa: "Es ahora la toma de conciencia total del principio composicional fundamental que, implícito en toda la evolución anterior de la polifonía, deviene explícito, por primera vez, en la obra de Schœnberg: es el principio del desarrollo perpetuo" (ob. cit., p. 78). Finalmente, tras resumir los principales logros de Schœnberg, concluye: "Todo esto, en suma, consagra de manera más franca y sistemática un estado de cosas que, bajo una forma menos franca y menos sistemática ya existía en las últimas obras tonales de Schœnberg y, hasta cierto punto, en algunas obras de Wagner" (ob. cit., pp. 87-88).

a repudiar todos los trazos de naturalismo y hedonismo sensualista, encaminándose hacia una puesta en práctica consciente y explícita de los principios más específicamente pictóricos de la pintura, que coincide con un cuestionamiento de estos principios, y por lo tanto de la pintura misma, en la pintura misma.[21]

Al conocer las leyes que rigen, por una parte, el funcionamiento y la transformación del campo de producción restringida y, por otro lado, las que rigen la circulación de los bienes simbólicos y la producción de los consumidores de esos bienes, se comprende que un campo de producción que excluye toda referencia a demandas externas y que, obedeciendo a su propia dinámica, progresa por rupturas casi acumulativas con los modos de expresión anteriores, aniquile continuamente sus condiciones de recepción fuera del campo. En la medida en que sus productos exigen instrumentos de apropiación de los cuales los consumidores virtuales mejor provistos están al menos provisoriamente desprovistos, están destinados por una necesidad estructural a preceder a su mercado y, por eso mismo, llamados a cumplir una función social de distinción, en primer lugar, en los conflictos entre las fracciones de la clase dominante y, a más largo plazo, en las relaciones entre las clases sociales. Por un efecto de causalidad circular, el desfase estructural entre la oferta y la demanda y la situación de mercado resultante contribuyen a reforzar la inclinación de los artistas a encerrarse en la búsqueda de "la originalidad" (con la ideología del "genio" desconocido o "maldito", que es su correlato), no solamente, como sugiere Arnold Hauser,[22] ubicándolos en condiciones económicas difíciles sino también y sobre todo liberándolos, por defecto, de las coacciones de la demanda y asegurando en los hechos la inconmensurabilidad del valor propiamente cultural y económico de las obras.

21 Puede verse que la historia que conduce a lo que se ha llamado la "desnovelización" de la novela obedece a una lógica del mismo tipo.

22 "Mientras el mercado artístico permanece favorable, la búsqueda de la individualidad no puede exacerbarse como manía de la originalidad: semejante tendencia no se observa antes de la época del manierismo, época en que la situación nueva del mercado artístico ubica al artista en condiciones económicas muy penosas" (A. Hauser, *The Social History of Art*, traducción del alemán de S. Godman, Nueva York, Vintage Books, T. II., p. 71).

EL CAMPO DE LAS INSTANCIAS DE REPRODUCCIÓN Y DE CONSAGRACIÓN

Las obras de arte producidas por el campo de producción restringida son obras "puras", "abstractas" y esotéricas: obras "puras" porque exigen imperativamente del receptor una disposición conforme a sus principios de producción, es decir, una disposición propiamente estética; obras "abstractas" porque piden tantas aproximaciones específicas, a diferencia del arte indiferenciado de las sociedades primitivas, que unen en un espectáculo total y accesible todas las formas de expresión –música, danza, teatro, canto–;[23] obras esotéricas, por todas las razones mencionadas y porque su estructura compleja, que siempre implica la referencia tácita a la historia de las estructuras anteriores, se entrega sólo a los detentadores del dominio práctico o teórico de los sucesivos códigos y del código de estos códigos. Mientras que la recepción de los productos del sistema de gran producción simbólica es casi independiente del nivel de instrucción de los receptores (lo cual es comprensible, ya que este sistema tiende a ajustarse a la demanda), las obras de arte erudito deben su rareza propiamente cultural –y por lo tanto su función de distinción social– a la rareza de los instrumentos que permiten descifrarlas, es decir, a la desigual distribución de las condiciones para la adquisición de la disposición propiamente estética que exigen y del código necesario

23 "La poesía por sí misma no existe como una entidad separada del canto y, en las sociedades inclinadas hacia el ritmo como las sociedades africanas, cantar, tocar el tambor, danzar, actuar, batir palmas al compás y tocar un instrumento se combinan en lo que lord Hailey llama muy justamente 'una forma homogénea de arte'" (J. Greenway, *Literature among the Primitives*, Halbors, Folklore Associate, 1964, p. 37; sobre el arte primitivo como arte total y múltiple, producido por el grupo en su conjunto, véase también R. Firth, *Elements of Social Organization*, Boston, Beacon Press, 1963, pp. 155 y ss.; H. Junod, *The life of a South African Tribe*, Londres, Mac Millan & Co., 1927, p. 215; B. Malinowski, *Myth in Primitive Psichology*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1926, p. 31). Sobre la transformación de la función y de la significación de la fiesta y de la danza se puede citar: "En Guipuzcoa, hasta el siglo XVIII, la danza en los días de fiesta no era una simple diversión sino una función social de carácter más serio. El rol de los espectadores era casi tan importante como el de los actores. Las ideas ciudadanas sobre la moda hicieron que las personas de familias importantes, los ancianos, la gente casada, los sacerdotes dejaran poco a poco de asistir a los bailes y que ya no intervinieran en ellos como antes; el baile, al perder su aspecto colectivo, devino eso que es hoy: una diversión para los jóvenes en la que el espectador casi no tiene importancia" (J. Caro Baroja, "El ritual de la danza en el País Vasco", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. XX, 1964, Cuadernos 1º y 2º).

para su desciframiento (en otras palabras, el acceso a las instituciones escolares especialmente preparadas para inculcarlas) e incluso de las disposiciones a adquirir ese código (esto es, la pertenencia a una familia cultivada).[24] En consecuencia, el funcionamiento y las funciones sociales del campo de producción restringida como lugar de competencia por la consagración propiamente cultural y por el poder de concederla sólo se comprenderán analizando las relaciones que lo unen al sistema de las instancias específicamente acreditadas para cumplir una función de consagración o destinadas a cumplir tal función por añadidura, asegurando la conservación y la transmisión selectiva de los bienes culturales legados por los productores del pasado y consagrados por su conservación, o la producción de los productores dispuestos y aptos para producir un tipo determinado de bienes culturales y consumidores dispuestos y aptos para consumirlos, por lo tanto, dotados de una disposición cultivada (como *ethos* y *eidos* secundarios) que es producto de la interiorización del conjunto, más o menos integrado sistemáticamente, más o menos extendido y dominado, de los esquemas de percepción y de apreciación objetivamente disponibles en una formación social determinada.[25] Todas las relaciones que los agentes de producción, reproducción y difusión pueden establecer entre ellos o con las instituciones específicas (y también la relación que mantienen con su propia obra) están mediatizadas por la estructura de las relaciones entre las instancias que pretenden ejercer una autoridad propiamente cultural (aun en nombre de principios de legitimación diferentes): la jerarquía establecida en un momento dado entre los dominios, las obras y las competencias legítimas[26] aparece como la expresión de la estructura de las relaciones de fuerza simbólica entre,

24 Para un análisis de la función del sistema de enseñanza en la producción de los consumidores dotados de la propensión y de la aptitud para consumir las obras eruditas y en la reproducción de la desigual distribución de esta propensión y de esta aptitud, por lo tanto, *de la rareza diferencial y del valor de distinción* de esas obras, véase P. Bourdieu y A. Darbel, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, 2º edición, París, Minuit, 1969. [*El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Barcelona, Paidós, 2003.]

25 Los diferentes sectores del campo de producción restringida se distinguen muy fuertemente según el grado en el cual dependen, para su reproducción, de instancias genéricas (como el sistema de enseñanza) o específicas (como por ejemplo la Escuela de Bellas Artes o el Conservatorio de Música). Todo parece indicar que el sector de los productores contemporáneos que han recibido una formación académica es mucho más débil (sobre todo en las corrientes de vanguardia) entre los pintores que entre los músicos.

26 En adelante se hablará de jerarquía de las legitimidades.

en primer lugar, los productores de bienes simbólicos, contemporáneos o de épocas diferentes, que básicamente producen para un público de productores o para un público ajeno al cuerpo de los productores y, en consecuencia, desigualmente consagrados por instancias desigualmente legitimadas y legitimantes; en segundo lugar, entre los productores y las diferentes instancias de legitimación, instituciones específicas –como las academias, los museos, las sociedades científicas y el sistema de enseñanza– que consagran, por sus sanciones simbólicas y, en particular, por la cooptación, principio de todas las manifestaciones de reconocimiento,[27] un género de obras y un tipo de hombre cultivado, instancias más o menos institucionalizadas tales como cenáculos, círculos de críticos, salones, grupos y grupúsculos más o menos reconocidos o malditos, reunidos alrededor de una editorial, de una revista o de un periódico literario o artístico; en tercer lugar, entre esas diferentes instancias de legitimación, definidas, al menos en lo esencial, tanto en su funcionamiento como en su función, por su posición, dominante o dominada, en la estructura jerárquica del sistema que constituyen y, correlativamente, por la incumbencia, más o menos extendida, y la forma, conservadora o contestataria, de la autoridad siempre definida en y por su interacción, que ejercen o pretenden ejercer sobre el público de los productores culturales y, a través de sus veredictos, sobre el "gran público".[28]

Así como, según Max Weber, la estructura del campo religioso se organiza alrededor de la oposición entre el profeta y el sacerdote (con las oposiciones secundarias entre el profeta, el brujo y el sacerdote), de igual modo, la relación de oposición y de complementariedad que se establece entre el campo de producción restringida y las instancias de conservación y de consagración constituye, sin duda, uno de los princi-

27 Todas las formas de reconocimiento, precio, recompensas y honores, elección en una academia, una universidad, un comité científico, invitación a un congreso o a una universidad, publicación en una revista científica o una editorial consagrada, en antologías, menciones en los trabajos de los contemporáneos, en las obras de historia del arte o de la ciencia, en las enciclopedias y los diccionarios, etc., son, en efecto, formas de cooptación cuyo valor depende de la posición de los cooptantes en la jerarquía de la consagración.

28 "Como la política, la vida del arte consiste en una lucha por ganar adhesiones." La analogía que sugiere Schücking (ob. cit., p. 197) podría conducir a descubrimientos interesantes a condición de que sean adecuadamente definidos el objeto específico de esta lucha y el campo en el interior del cual se ejerce, es decir, el campo político como sistema de las relaciones entre las fracciones de las clases dominantes y no sólo entre los agentes que tienen profesión de políticos (parlamentarios, periodistas políticos, etc.).

pios fundamentales de la estructuración del campo global de producción y de circulación de los bienes simbólicos, y el otro principio está constituido, como hemos visto, por la oposición que se establece en el interior del campo de producción propiamente dicha, entre el campo de producción restringida y el campo de gran producción cultural. Dado que toda acción pedagógica se define como un acto de imposición de un arbitrario cultural que se disimula como tal y que disimula lo arbitrario de lo que inculca, el sistema de enseñanza cumple, inevitablemente, una función de legitimación cultural al convertir en cultura legítima, por este único efecto de disimulación, el arbitrario cultural que una formación social plantea por su existencia misma, y, más precisamente, reproduciendo, a través de la delimitación de lo que merece ser transmitido y adquirido y de lo que no lo merece, la distinción entre las obras legítimas y las ilegítimas y, al mismo tiempo, entre la manera legítima y la ilegítima de abordar las obras legítimas. Investido del poder delegado de salvaguardar una ortodoxia cultural, es decir, de defender la esfera de la cultura legítima contra los mensajes competitivos, cismáticos o heréticos, producidos tanto por el campo de producción restringida como por el de gran producción cultural y capaces de suscitar, en diferentes categorías de público, exigencias contestatarias y prácticas heterodoxas, el sistema de las instancias de conservación y de consagración cultural cumple una función homóloga a la de la iglesia que, según Max Weber, debe "fundar y delimitar sistemáticamente la nueva doctrina victoriosa o defender la antigua contra los ataques proféticos, establecer lo que tiene y lo que no tiene valor sagrado, y hacerlo penetrar en la fe de los laicos". Así, es totalmente natural que Sainte-Beuve –junto con Auger, a quien cita– recurra a la metáfora religiosa para expresar la lógica estructuralmente determinada de la institución de legitimación por excelencia, la Academia Francesa:

> La Academia, desde que se cree un santuario ortodoxo (y llega a esa conclusión con facilidad), necesita disponer de alguna herejía para combatir. En aquellos tiempos, en 1817, a falta de otra herejía y dado que los románticos todavía no habían nacido o no habían alcanzado la edad adulta, tomaba a los discípulos e imitadores del abate Delille (...). [Auger, en 1824] abrió la sesión con un discurso que fue una verdadera declaración de guerra y una denuncia formal del romanticismo: "Un nuevo cisma literario –decía– se manifiesta hoy. Muchos hombres elevados hasta un respeto religioso por antiguas doctrinas, consa-

> gradas por innumerables obras maestras, se inquietan, se asustan de los proyectos de la secta naciente y parecen pedir que se los tranquilice (...)". Este discurso tuvo una gran resonancia, hizo la felicidad y el júbilo de los adversarios. El pendenciero espiritual Henri Beyle (Stendhal), en sus audaces folletos, repetiría alegremente: "El señor Auger lo ha dicho, soy un sectario". Yendo a recibir al señor Soumet este mismo año (25 de noviembre), el señor Auger redobló sus anatemas contra la forma del drama romántico, "contra esta poética bárbara a la que quisiéramos dar crédito" que violaba, desde todo punto de vista, la *ortodoxia literaria*. Se proferían todos los términos sacramentales –*ortodoxia, secta, cisma*– y de él dependía que la Academia no se constituyera en sínodo o concilio.[29]

Según las tradiciones históricas propias de cada formación social, las funciones de reproducción y de legitimación pueden concentrarse en una sola institución –como fue el caso, en el siglo XVII, de la Academia Real de Pintura–[30] o dividirse entre instituciones diferentes –como el sistema de enseñanza, las academias, las instancias oficiales o semioficiales de difusión (museos, teatros, óperas, salas de concierto, etc.)– a las que pueden agregarse instancias menos reconocidas que expresan de manera más estricta a los productores culturales, tales como sociedades científicas, cenáculos, revistas, galerías. Cuanto más rechazan estas instituciones los veredictos de las instancias canónicas, con más fuerza se afirma la autonomía del campo intelectual.

29 Sainte-Beuve, "L'Académie française", *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, París, 1867, t. 1, pp. 96-97.

30 Esta Academia, que acumulaba el monopolio de la consagración de los creadores, de la transmisión de las obras y de las tradiciones consagradas e incluso de la producción y del control de la producción, detentaba en los tiempos de Le Brun "una supremacía soberana y universal sobre el dominio del arte. Para él [Le Brun], todo se limitaba a esos dos puntos: prohibición de enseñar en otra parte que en la Academia". Así, "esta compañía soberana (...) poseyó, durante un cuarto de siglo, el exclusivo privilegio de hacer todos los trabajos de pintura y de escultura encargados por el Estado y de dirigir desde un extremo del reino al otro la enseñanza del dibujo: en París, en sus propias escuelas; fuera de París, en escuelas subordinadas, academias sucursales fundadas por ella, colocadas bajo su dirección, sometidas a su vigilancia. Jamás se había aplicado tal sistema de unidad y de concentración a la producción de lo bello" (L. Vitet, "L'Académie royale de Peinture et de Sculpture", *Etude historique*, París, 1861, pp. 136 y 176).

Por grandes que pudieran ser las variaciones de la estructura de las relaciones entre las instancias de conservación y de consagración, la duración del "proceso de canonización" que estas instancias instruyen antes de otorgar su consagración parece tanto más larga cuanto su autoridad está más ampliamente reconocida y en condiciones de imponerse en el tiempo. La ley de la competencia por la consagración que supone y otorga el poder de consagrar condena a una eterna urgencia a las instancias de consagración cuya incumbencia es más limitada, como los críticos de vanguardia obsesionados por el temor de comprometer su prestigio de descubridores omitiendo un descubrimiento y coaccionados a entrar en los intercambios de testimonios de carisma que los convierten en portavoces y teóricos, y a veces en publicistas y empresarios, de los artistas y de su arte. Las academias (y en el siglo XIX, los salones) o el cuerpo de curadores de museos, instancias de legitimación que pretenden el monopolio de la consagración de los productores contemporáneos, deben combinar la tradición con una moderada innovación en la medida en que su jurisprudencia cultural se ejerce sobre productores contemporáneos. En cuanto al sistema de enseñanza que aspira al monopolio de la consagración de las obras del pasado y de la producción y consagración (por el diploma) de los consumidores culturales más adecuados, sólo otorga *post mortem* y después de una larga serie de pruebas y de experiencias ese signo infalible de consagración que convierte a las obras en "clásicas" a través de su incorporación a los programas.[31]

31 Así, Renan define lo que le parece que es la función propia de la Academia en oposición a la universidad: "La Academia, en estos últimos tiempos, bajo pretexto de moral y de seriedad, sin duda se ha inclinado demasiado del lado de la universidad; hace falta, pero no demasiado, universidad en la Academia. Lo propio de la Academia es combinar y reunir tradición e innovación. La universidad es, propiamente, la guardiana de la tradición: ella enseña. La Academia, en su círculo superior, no enseña: no es una escuela, es el más literario de los salones. La Academia es y debe seguir siendo una persona del mundo. Conoce el pasado, está atenta al presente. Sin duda, no se aventura ni se apresura demasiado; pero recoge a tiempo, en el dominio de la creación e incluso, de la fantasía poética, en la literatura de imaginación y de recreación, lo que la opinión pública le designa de antemano y le encomienda. Pone allí una cierta madurez, pero cede antes de resistir. Su justicia reviste gentileza y buena voluntad" (E. Renan, ob. cit., p. 108). Quizá sería necesario ver algo más que una extravagancia burocrática en el reglamento que en Francia prohíbe la inscripción de un tema de tesis de doctorado consagrado a un autor antes de su muerte. Se sabe que, según el procedimiento descrito por Benito XIV en el *De beatificatione servorum Dei et canonisatione beatorum,* la demanda de canonización no puede ser presentada antes de transcurridos cincuenta años de la muerte de la persona que la veneración pública designa como santa.

Entre las características del sistema de enseñanza encaminadas a afectar la estructura de sus relaciones con las otras instancias, la más importante –y con frecuencia la más estigmatizada, tanto por las grandes profecías culturales como por las pequeñas herejías– es, sin duda, el ritmo de evolución extremadamente lento, correlativo de una fuerte inercia estructural, que la caracteriza: un sistema que detenta el monopolio de su propia reproducción está bien ubicado para cumplir hasta el final la tendencia a la conservación que resulta de su función de conservación cultural. Al reduplicar, por su propia inercia, los efectos de la lógica característica del proceso de canonización, el sistema de enseñanza contribuye a mantener un desfase entre la cultura producida por el campo de producción y la cultura escolar, "banalizada" y racionalizada por y para las necesidades de la inculcación y, al mismo tiempo, entre los esquemas de percepción y de apreciación exigidos por los nuevos productos culturales y los esquemas efectivamente dominados en cada momento "por el público cultivado".

El desfase temporal entre la producción intelectual y artística y la consagración escolar o, como se dice a veces, entre "la escuela y el arte viviente", no es el único principio de oposición entre el campo de producción restringida y el sistema de las instancias de conservación y consagración. A medida que el campo de producción restringida gana autonomía, los productores tienden, como hemos visto, a concebirse como "creadores" por derecho divino "que reivindican la autoridad en virtud de su carisma", tal como el profeta, es decir, como *auctores* que pretenden imponer una *auctoritas* que no reconoce otro principio de legitimación que ella misma (o, lo que viene a ser lo mismo, la autoridad del grupo de los pares, reducido la mayoría de las veces, incluso en las actividades científicas, a una camarilla o una secta). Por eso no pueden reconocer sin resistencia ni reticencia la autoridad institucional que el sistema de enseñanza, que funciona como instancia de consagración, opone a su pretensión competitiva. Menos aún cuando la perciben en la figura de los profesores, *lectores* que comentan y exponen las obras producidas por otros (como ya decía Gilbert de La Porrée) y cuya producción propia, incluso cuando no está directamente destinada a la enseñanza o directamente surgida de la enseñanza, debe muchas de sus características a la práctica profesional de sus autores y a la posición que ocupan en el sistema de producción y circulación de los bienes culturales. Así se llega al principio de la relación ambivalente que los productores mantienen con la autoridad escolar: si la denuncia de la rutina docente es de alguna manera consustancial a la ambición profética (al punto de oficiar como

certificado de calificación carismática), los productores deben no obstante estar atentos a los veredictos, sin duda revocables y revisables, de la institución universitaria, porque no pueden ignorar que ésta tendrá la última palabra y que la consagración definitiva les llegará, en última instancia, de una autoridad cuya legitimidad discuten por su práctica y su ideología profesional sin escapar por ello a su campo de aplicación. Y las numerosas agresiones contra la institución escolar revelan que sus autores reconocen la legitimidad de sus veredictos a tal punto que les reprochan no haberlos reconocido.

La relación objetiva entre el campo de producción y el sistema de enseñanza que actúa como instancia de reproducción y de consagración se encuentra, a la vez, reforzada bajo una cierta relación y enturbiada, bajo otra relación, por la acción de los mecanismos sociales que tienden a asegurar una suerte de armonía preestablecida entre los puestos y sus ocupantes (eliminación y autoeliminación, preformación y preorientación familiares y cooptación de clase o de fracción de clase, etc.) y que orientan hacia la oscura seguridad de las carreras de funcionario cultural o hacia los riesgos prestigiosos de las empresas culturales independientes a categorías de personal muy diferentes, cuyo pasado escolar y origen social –dominante pequeñoburgués en un caso y burgués en el otro– los predisponen a incorporar en su actividad ambiciones muy divergentes y de antemano adecuadas a los puestos ofrecidos, como, por ejemplo, la modestia laboriosa del *lector* o la ambición "creadora" del *auctor*.[32] Es necesario, sin embargo, cuidarse de oponer demasiado simplemente los servidores pequeñoburgueses de la institución a los bohemios de la gran burguesía: ya sean empresarios libres o asalariados del Estado, los intelectuales (en el sentido más amplio) y los artistas tienen en común ocupar una posición dominada en el campo del poder (incluso cuando se oponen relativamente bajo esta relación, como ocurriera durante la "República de los profesores"); por otra parte, las audacias contestatarias del *auctor* pueden encontrar su límite en las disposiciones éticas y políticas heredadas de una primera educación burguesa, mientras que los pequeñoburgueses inclinados a importar a la Escuela, para ellos liberadora, disposiciones reformadoras, son los que están más sometidos al dominio directo o indirecto del Estado, capaz de orientar las prácticas y la pro-

32 La misma oposición sistemática se observa, en dominios muy diferentes de actividad intelectual y artística, por ejemplo entre investigadores y docentes, escritores y profesores de enseñanza superior y, sobre todo, entre pintores y músicos y entre profesores de dibujo y de música.

ducción mediante sus subvenciones, sus misiones, sus promociones, sus puestos honoríficos, incluso sus condecoraciones –tantas recompensas dispensadas a la palabra o al silencio, al compromiso o a la abstención– y son también los que están más estrictamente encerrados en la red de relaciones de dependencia por la independencia que unen el sistema de enseñanza a las clases dominantes, que orientan su funcionamiento y, a través de él, la parte más inconsciente de la práctica de sus funcionarios. Sólo así el análisis de la forma particular de las relaciones que las dos categorías de agentes mantienen en los diferentes momentos de la historia, en función de los sistemas de disposiciones ligados a su reclutamiento social y escolar, con la posición objetivamente asignada en el campo del poder a cada uno de los dos subcampos, podría conducir al principio de las diferencias o de los encuentros entre sus ideologías e, incluso, de los virajes políticos, en apariencia más paradójicos. No es necesario hacer un análisis más profundo para demostrar cuán peligroso sería reducir la relación entre el campo de producción restringida y el sistema de enseñanza al enfrentamiento de dos autoridades culturales apoyándose sobre principios de legitimidad diferentes, a saber, la autoridad burocrática de la institución y la autoridad carismática de la "persona".

No es por azar que la heteronomía del campo de producción restringida (y por lo tanto las funciones externas de sus productos) jamás se manifiesta con tanta claridad como en los veredictos de las instituciones de legitimación, los más apropiados para parecer fundados sobre un principio de legitimidad propiamente cultural (por oposición a las injerencias de un poder económico, político o religioso). Sería fácil mostrar que las propiedades que las diferentes instancias de legitimación deben a su posición en el sistema que constituyen no son sino la especificación, en la lógica relativamente autónoma de su funcionamiento, de las propiedades que resultan de su relación con los grupos o las clases que les delegan su autoridad. Así, la Academia Francesa debe muchas de sus características al hecho de que delega con gusto la función de conservación cultural que la inviste a los productores más inclinados y aptos para responder a las demandas de las fracciones dominantes de la clase dominante, y también al hecho de que tiende más a consagrar a los autores y las obras que ese sector del público le designa, que a los que consagran las instancias propias del campo de producción restringida. Del mismo modo, cuando, al término de un proceso de canonización destinado a producir un efecto de neutralización y de desrealización, la institución escolar aplica a las obras consagradas el tratamiento que Max Weber llamaba "banalización" (o "cotidianización"), y que toda acción pedagógica tiende ine-

vitablemente a imponer, por su cotidianidad misma, a los mensajes más "extracotidianos", ella cumple todavía, como por añadidura, funciones de la más alta importancia para la clase social de la que obtiene su delegación. Desactivando por y para la repetición didáctica los mensajes más cargados de violencia simbólica, los deja disponibles para las violencias autodestructivas del discurso escolar que toda la lógica de la institución consagra a la irrealidad o para las reconciliaciones póstumas del eclecticismo académico que contribuye a asegurar el consenso cultural de las diferentes fracciones de la clase dominante desrealizando, por efecto de la ritualización, sus conflictos actuales o antiguos:[33] del mismo modo que la Iglesia puede neutralizar la acusación de ritualismo predicando ritualmente la denuncia evangélica del ritualismo, la filosofía de la escuela puede encontrar, en la evocación retórica de la denuncia socrática del ritual retórico, la mejor manera de desactivar esta denuncia y de dar –y darse– la ilusión de superar los límites de la filosofía de la escuela.

Pero, más profundamente, basta con tener en el espíritu la función de legitimación de las diferencias sociales que cumplen las diferencias culturales, y, en particular, las que el sistema de enseñanza reproduce y sanciona, para percibir la contribución que, como depositarias y guardianas de la legitimidad cultural, las instancias de conservación cultural aportan a la conservación social. Entre los efectos ideológicos que produce el sistema de enseñanza, uno de los más paradójicos y determinantes es que llega a obtener de quienes confían en ella (es decir, bajo un régimen de escolaridad obligatoria para todos los individuos) el reconocimiento de una ley cultural que está objetivamente implicada en el desconocimiento de lo arbitrario de dicha ley. No hay que confundirse: este reconocimiento no supone, de ningún modo, un acto de conciencia fundado sobre el conocimiento de la ley reconocida y menos todavía una elección selectiva (como indica el paradigma weberiano del ladrón que reconoce la legitimidad de la ley por el solo hecho de ocultarse para robar). Del mismo modo que, como observaba Hegel, la ignorancia de la ley no es una circunstancia atenuante delante de un tribunal, "nadie está excusado de ignorar la ley cultural", ni siquiera quienes la descubren delante del

33 La filosofía oficial de Victor Cousin, presente todavía en los programas y las tradiciones escolares, representa la forma ideal de todas las tentativas para reconciliar, en el idealismo de lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno, las ideologías y los intereses divergentes de las diferentes fracciones de la burguesía (cf. A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France*, París, Hachette, 1906, pp. 38-44).

tribunal de aquellas situaciones sociales capaces de imponerles el sentimiento de su indignidad cultural. Dado que siempre está objetivamente en vigor, al menos en las relaciones entre clases diferentes, esta ley se impone mediante sanciones que van de las más brutalmente materiales –como las que sufren los individuos más desprovistos de capital cultural en los mercados de trabajo o de intercambios matrimoniales– a las más sutilmente simbólicas, como el ridículo ligado a las "maneras" contrarias a las normas indefinibles que definen la excelencia en una formación social determinada. El sentimiento de estar excluido de la cultura legítima es la expresión más sutil de la dependencia y del vasallaje, ya que implica la imposibilidad de excluir lo que excluye, única manera de excluir la exclusión. Todo retorno reflexivo sobre el consumo cultural (en particular el que provoca la encuesta) coincide con el descubrimiento de su ilegitimidad y, por no poder oponer una contralegitimidad que no encierre el reconocimiento de la legitimidad rechazada, los miembros de las clases desposeídas de la cultura legítima se perciben menos como cismáticos que como heréticos. El reconocimiento implícito de la legitimidad cultural se revela principalmente a través de dos tipos de conducta en apariencia opuestos: la evitación respetuosa de los consumos más legítimos (de lo que es testimonio, entre otras cosas, la actitud de los visitantes de las clases populares en los museos) y el reniego vergonzoso de las prácticas heterodoxas. Por ejemplo, cuando se les interroga sobre sus gustos en música, la mayor parte de los obreros se sitúan espontáneamente sobre el terreno de la "gran música", declarando implícitamente por ello que su consumo de canciones no merece ser mencionado;[34] ocurre incluso, y esto cada vez más con mayor frecuencia a medida que se asciende hacia las clases medias, que enuncian aquellos consumos o conocimientos que les parecen más adecuados a la definición legítima de la música (con Wal-Berg, Franck Purcell, los valses vieneses, el *Bolero* de Ravel o los grandes nombres propios, Chopin y Beethoven). Del mismo modo, en materia de pintura, donde el conocimiento de los nombres de los grandes pintores excede con amplitud el conocimiento de sus obras, llegan frecuente-

34 El mismo reniego de las prácticas y de las preferencias reales se revela también con frecuencia en la desvalorización de la radio y de la televisión, que puede expresarse en dos lenguajes en apariencia opuestos: o bien sólo se quiere ver allí simples pasatiempos, o bien se les demanda que no hagan otra cosa que "romper la cabeza". Pero también se puede invocar el carácter "instructivo" de la televisión para justificar el interés que se le da (y ello aunque se consuman, de hecho, programas que responden muy mal a esta definición).

mente a enumerar cuatro o cinco nombres de maestros, aun cuando jamás hayan entrado en un museo. El reconocimiento de las obras y de los consumos legítimos termina casi siempre por expresarse –al menos en la relación con el encuestador, investido por la disimetría de la situación de encuesta y por su posición social de autoridad que favorece la imposición de legitimidad–; puede tomar la forma de una simple profesión de fe ("me gusta mucho"), de una declaración de buena voluntad ("me gustaría conocer") o de una confesión de indiferencia ("eso no me interesa") que, a pesar de las apariencias, no debe ser identificada con un rechazo, porque se asocia casi siempre al sentimiento de que la falta de interés no está en el objeto sino en el sujeto, o, incluso, de una depreciación brutal de la cultura dominante que, como lo atestigua su agresividad misma, coexiste o alterna con el sentimiento de la indignidad cultural.[35] En cuanto a la autoridad de las instancias de consagración, comenzando por la de la institución escolar (de la que la situación de encuesta sobre las prácticas culturales, en la medida en que provoca la situación de examen, permite tener una idea), parece tanto más indiscutida, paradójicamente, cuanto más alejado se está de la conformidad a las normas que ellas garantizan e imponen, tal como revelan las variaciones, según la clase social, de las opiniones sobre esas instancias de consagración situadas en las fronteras del campo de producción restringida que son los premios literarios.

Así, la ley cultural puede no determinar las prácticas, puede incluso no tener más que excepciones, pero no puede no ser sentida y reconocida, sobre todo cuando es transgredida, como la ley a la cual obedecen las conductas culturales cuando son y se pretenden legítimas y, al mismo tiempo, como el código no escrito que permite, entre otras cosas, juzgar y clasificar toda conducta posible desde el punto de vista de su conformidad a ese código. Todas las antinomias de la ideología dominada en materia de cultura resultan del hecho de que, disimulando lo arbitrario que está en su origen y llegando a imponer, en y por sus sanciones, el reconocimiento de la legitimidad de sus sanciones, la ley cultural tiende

35 No es por azar si Picasso, o mejor, "el Picasso", concepto genérico que engloba todas las formas de arte moderno, y particularmente lo que es conocido de él, es decir, un cierto estilo de decoración, es casi el único que suscita a veces un rechazo absoluto. Además de que la deformación sistemática del objeto representado y, en particular, de la figura humana, contradice los valores éticos que fundan todos los juicios "estéticos", se sabe confusamente que el arte moderno no está investido de una legitimidad tan indiscutida como el arte de Rafael o de Poussin, de manera que, abolida la inquietud por la ortodoxia, los primeros sentimientos pueden expresarse más libremente.

a excluir de hecho la posibilidad real de una discusión de la ley que no caiga inmediatamente bajo el golpe de la ley discutida.

LAS RELACIONES ENTRE EL CAMPO DE PRODUCCIÓN RESTRINGIDA Y EL CAMPO DE GRAN PRODUCCIÓN

Era necesario analizar las relaciones que unen el sistema de las instancias de consagración al campo de producción restringida para poder definir la relación que se establece entre el campo de producción restringida y el campo de gran producción. Las diferencias ligadas a la oposición entre los dos modos de producción se encuentran, en efecto, especificadas por las que resultan de su relación respectiva con el sistema de las instancias de consagración. El sistema de gran producción simbólica, cuya sumisión a una demanda externa se manifiesta, en el interior mismo de la producción, por la producción subordinada de los productores en relación con los poseedores de los instrumentos de producción y de difusión, obedece primordialmente a los imperativos de la competencia por la conquista del mercado, y la estructura de su producto –socialmente ordinario– se deduce de las condiciones económicas y sociales de su producción.[36] En oposición a las obras de arte del pasado, que tendían siempre a expresar los valores y la visión del mundo de una categoría particular de clientes, es decir, de una clase o de una fracción de clase bien definida, *el arte medio,* en su forma ideal-típica, está destinado a un público calificado con frecuencia como "medio" (espectador, oyente o

36 Allí donde el discurso común y semicientífico ve un mensaje homogéneo que produce un público homogeneizado ("masificación") hay que ver un mensaje indiferenciado, producido por un público indiferenciado socialmente al precio de una autocensura metódica que conduce a la abolición de todos los signos y de todos los factores de diferenciación. A los mensajes más amorfos –por ejemplo, los periódicos y los semanarios de gran tiraje– corresponden los públicos más amorfos socialmente. Así, *France-Soir* tiene un público cuya estructura, según la categoría socioprofesional, se superpone casi exactamente a la estructura de la población parisina (lo que significa que la lectura de este periódico no aporta ninguna información sobre el lector). Lo mismo ocurre con un semanario como *Paris-Match,* aunque los obreros y los agricultores están ligeramente subrepresentados en su público, mientras que los ejecutivos medios y superiores están allí ligeramente sobrerrepresentados. Los órganos de vulgarización tocan un público en el cual las franjas superiores de la clase obrera (contramaestres) y los cuadros medios están fuertemente sobrerrepresentados.

francés "medio") y, aun cuando se dirige más particularmente a una categoría determinada de no productores, puede alcanzar un público socialmente heterogéneo ya sea de inmediato, ya sea a más largo plazo (es el caso del teatro burgués de la *belle époque* hoy ampliamente difundido por la televisión). En su ambigüedad y su imprecisión, la definición espontánea del "público medio" o del "espectador medio" designa de manera muy realista (¿no está sometida acaso a las sanciones del mercado?) el campo de acción potencial que se asignan, *de manera explícita*, los productores de esas obras producidas para su público, por lo tanto, enteramente definidas por su público, y que determina sus elecciones técnicas y estéticas.[37] Así, a partir de las condiciones sociales de su producción, se pueden deducir las características más específicas del arte medio, como el recurso de procedimientos técnicos y efectos estéticos inmediatamente accesibles o la exclusión sistemática de los temas que pueden prestarse a controversia o molestar a tal o cual fracción del público, en beneficio de los personajes y los símbolos euforizantes y estereotipados, "lugares comunes" en los cuales pueden proyectarse las categorías más diversas del público. Este arte es, en primer lugar, producto de un sistema de producción dominado por la búsqueda de la rentabilidad de las inversiones, por lo tanto, de la extensión máxima del público. Por eso no puede contentarse con la búsqueda de la intensificación del consumo de una clase social determinada y necesita orientarse hacia el incremento de la dispersión de la composición social y cultural de ese público, es decir, hacia la producción de bienes que, incluso y sobre todo cuando están dirigidos a una franja particular del público, a tal o cual *categoría estadística* (los jóvenes, las mujeres, los aficionados del fútbol, los filatelistas, etc.), deben representar una suerte de denominador social mayor.[38] Además, la mayoría de las veces es resultado de transacciones y compromisos en-

37 Como prueba, esta declaración típica de un escritor de argumentos de folletines, autor de una veintena de novelas, galardonado con el *Prix Interallié* y el *Grand Prix* de la novela de la Academia Francesa: "No tengo otra ambición que la de *ser leído fácilmente por el público más amplio posible.* Yo no apunto jamás a la 'obra maestra' y *no escribo para intelectuales.* Dejo ese esmero a otros. Para mí, un buen libro es el que puede cautivar en las tres primeras páginas". (*Télé-Sept Jours*, nº 547, octubre de 1970, p. 45).

38 En esto, la estrategia de los productores de arte medio se opone radicalmente a la estrategia espontánea de las instancias de difusión del arte erudito que, como se ve en el caso de los museos, apuntan a intensificar la práctica de las clases donde se reclutan los consumidores, más que a atraer a nuevas clases (cf. P. Bourdieu y A. Darbel, ob. cit., 2º edición, París, Minuit, 1969, p.137 y ss.).

tre las diferentes categorías de agentes involucrados en un campo de producción técnica y socialmente diferenciado, es decir, no sólo entre los poseedores de los medios de producción y los productores, más o menos rigurosamente encerrados en un rol de puros técnicos encargados de ejecutar una demanda externa y más o menos dispuestos y aptos para afirmar los derechos de su competencia específica, sino también entre las diferentes categorías de los productores, orientados a hacer uso del poder que les confiere su competencia específica en estrategias que apuntan a asegurar intereses materiales y simbólicos muy divergentes, al mismo tiempo que a reactivar, por la evocación del "espectador medio", la tendencia a la autocensura engendrada por las vastas organizaciones industriales y burocráticas de producción simbólica.

En todos los dominios de la vida artística se observa la misma oposición entre los dos modos de producción, separados tanto por la naturaleza de las obras producidas y las ideologías políticas o las teorías estéticas que las vehiculan como por la composición social de los públicos a los cuales se ofrecen. Como observa Bertrand Poirot-Delpech, "sólo los críticos teatrales creen –o fingen creer– que los diversos espectáculos que se presentan como obras de 'teatro' competen todavía a un solo y mismo arte (...). Los públicos potenciales son tan distintos; las ideologías, los modos de funcionamiento, los estilos y los intérpretes que se les ofrecen son tan opuestos, incluso enemigos, que las reglas y solidaridades profesionales prácticamente han desaparecido".[39] Condenados por las leyes de la rentabilidad a la "concentración" (como lo prueba, por ejemplo, la desaparición progresiva de un gran número de salas parisinas) y a la integración en los circuitos de producción mundiales del *show business*, el teatro comercial sobrevive en Francia bajo tres formas: las "versiones francesas de empresas extranjeras, supervisadas, distribuidas y en parte dirigidas por los responsables del espectáculo de origen" según una fórmula tomada de la industria del cine y del *music hall*; las reposiciones de las obras más exitosas del teatro de *boulevard* tradicional; y, finalmente, la "comedia inteligente" para la burguesía ilustrada. Frente a él se encuentra el teatro no comercial, es decir, por una parte, los teatros subvencionados que deben la independencia relativa de sus búsquedas estéticas y de sus elecciones ideológicas a la situación económicamente artificial que les asegura la ayuda económica del Estado, y, por otra parte, los teatros de vanguardia, destinados a las incertidumbres vertiginosas de la

39 B. Poirot-Delpech, *Le Monde*, 22 de julio de 1970.

marginalidad. A estos diferentes tipos de teatro corresponden públicos muy diferentes, aunque en su casi totalidad se recluten en la clase dominante y en las fracciones superiores de las clases medias. El sector de las fracciones dominantes de la clase dominante (dueños de empresas, ejecutivos de la industria, miembros de profesiones liberales) no deja de decrecer mientras que crece la parte de los intelectuales y de los aprendices de intelectuales si pasamos del teatro que propone diversiones a la moda al teatro de vanguardia. El mismo dualismo, que toma la forma de un verdadero cisma cultural, se advierte en el dominio de la música, donde la oposición entre el mercado artificialmente sostenido y casi totalmente cerrado sobre sí mismo de las obras de investigación científica y el mercado de las obras comerciales –se trate de la "música ligera" y de los "arreglos" de música clásica o de la música de serie producida y difundida por la industria del *music hall* y del disco– es sin duda más brutal todavía que en cualquier otra parte. Así, por ejemplo, mientras que las radios más sometidas a la ley del mercado otorgan un lugar cada vez más ínfimo a la música clásica (cinco horas y media por semana en 1956, dos horas en 1965 y una hora en 1966 en *Radio-Luxemburg*), las cadenas más especialmente consagradas a este tipo de música (por ejemplo *France-Musique* y *France-Culture*, que ofrecen 96 y 36 horas de música clásica por semana) afectan sólo a un público extremadamente restringido y aristocrático; más todavía quizá que en el dominio del teatro, la búsqueda de vanguardia sólo puede hacer oír su producción gracias a la acción de algunas orquestas subvencionadas y a la libertad relativa de las cadenas de radiodifusión más legítimas respecto de la demanda, que lleva a las grandes sociedades de conciertos a acantonarse en el repertorio de las obras y los autores consagrados del pasado. Hay que evitar ver en esta oposición entre los dos modos de producción de los bienes simbólicos, que no pueden ser completamente definidos sino en y por sus relaciones, sólo el producto de una construcción por pasos. Siempre se encuentran, en el interior de un mismo sistema, todos los intermediarios entre las obras producidas por referencia a las normas internas del campo de producción restringida y las obras directamente dirigidas por una representación intuitiva o científicamente informada de las expectativas de un público más amplio.

Señalemos algunas referencias: las obras de vanguardia reservadas a algunos pares; las obras de vanguardia en vías de consagración o ya reconocidas por el cuerpo de productores; las obras de "arte burgués" destinadas más directamente a las fracciones no intelectuales de la clase dominante y con frecuencia consagradas por las instancias de legitimación

más oficiales (las academias); las obras de arte medio en cuyo interior puede incluso distinguirse, según la posición en la jerarquía social del "público blanco", la cultura de marca (por ejemplo, las obras galardonadas por los grandes premios literarios), la cultura en símil, entendida como el conjunto de los mensajes que se dirigen más especialmente a las clases medias y en particular a las fracciones en ascenso de esas clases (las obras literarias o científicas de divulgación, por ejemplo), y la cultura de masas, es decir, el conjunto de las obras socialmente ordinarias y, si se me permite decirlo así, *ómnibus*.

De hecho, la oposición que la ideología profesional de los productores para productores y de sus portavoces establece entre la libertad creadora y la ley del mercado; entre las coacciones sociales que orientan la obra desde afuera y las exigencias intrínsecas de la obra que demanda ser continuada, mejorada, acabada; entre las obras creadas para un público y las que tienden a crear su público; en resumen, entre los simples comerciantes y los "creadores" auténticos, es, sin duda, un sistema de defensa contra el *desencantamiento* que produce la constitución del campo de producción restringida como tal, develando la verdad objetiva de la profesión: el desarrollo que conduce al arte por el arte y el que conduce a la industria cultural han tenido –ambos– por principio los progresos de la división del trabajo y la constitución de dominios de actividad separados que favorecen la explicitación de las funciones propias de cada uno de ellos y la organización racional de los medios técnicos en relación con esas funciones. No es, pues, por azar, que el arte por el arte y el arte medio, uno y otro producidos por artistas e intelectuales altamente profesionalizados, se caracterizan por la misma valorización de la técnica que en un caso orienta la producción hacia la búsqueda del efecto (entendido como efecto producido sobre el público y como fabricación ingeniosa) y, en el otro, hacia el culto de la forma por la forma, acentuación sin precedentes del aspecto más irreductible de la actividad profesional y, por ello, afirmación de la especificidad y de la irreductibilidad del productor.[40] Más profundamente, el arte medio, como en otra época la "pieza

40 Por ello se explica que ciertas obras de arte medio puedan presentar características formales que las predisponen a ingresar en la cultura legítima. Así, por el hecho de que deben tener en cuenta las convenciones muy estrictas de un género fuertemente estereotipado, los directores de *westerns* están inducidos a manifestar su virtuosidad de técnicos altamente profesionalizados refiriéndose sin cesar a las soluciones anteriores, supuestamente conocidas, en las soluciones que aportan a problemas canónicos, y rozan siempre el pastiche o la parodia de los autores anteriores con los cuales se miden. Un géne-

bien hecha" del "teatro burgués", se caracteriza por recurrir a recetas y artilugios "probados", la mayoría de las veces tomados del arte erudito, tanto por la elección de las situaciones como por la construcción de las intrigas o la expresión de los sentimientos; su interés puro por la técnica y su eclecticismo escéptico, que lo hace oscilar entre el plagio y la parodia y que se asocia, la mayoría de las veces, al indiferentismo o al conservadurismo social y político, revela, quizás, una de las verdades mejor ocultas del esteticismo del arte por el arte: totalmente ocupado y gobernado por problemas técnicos, el arte puro asume el contrato tácito por el cual las fracciones dominantes de la burguesía reconocen al intelectual y al artista el monopolio de la producción de la obra de arte concebida como instrumento de goce y como instrumento de legitimación simbólica del poder económico o político mediante el cual se aleja de las cosas serias, a saber, las cuestiones sociales y políticas. Así, la oposición entre el idealismo de la devoción al arte y el cinismo de la sumisión al mercado no debe disimular que la voluntad de oponer una legitimidad propiamente cultural a los derechos de la fuerza y del dinero que se expresa en el culto del arte por el arte constituye también una manera de reconocer que los negocios son los negocios.

Pero lo más importante es que estos dos campos de producción –por opuestos que sean en virtud de sus funciones y la lógica de su funcionamiento– coexisten en el interior del mismo sistema y que sus productos deben a su desigual consagración, y por lo tanto a su poder de distinción muy desigual, el hecho de recibir valores materiales y simbólicos muy desiguales en el mercado de los bienes simbólicos, mercado más o menos unificado según las formaciones sociales y dominado por las normas del mercado dominante bajo la relación de la legitimidad, el de las obras de arte erudito, al cual el sistema de enseñanza da acceso e impone sus normas de consagración.[41] Al igual que los diferentes tipos de bienes

ro que contiene referencias cada vez más numerosas a la historia del género llama a una lectura de segundo grado, reservada al iniciado, que sólo puede asir los matices y las finezas de la obra poniéndola en relación con las obras anteriores: introduciendo desfass sutiles y variaciones finas en relación con las expectativas supuestas, el juego de las alusiones internas (aquel incluso que han practicado siempre las tradiciones letradas) autoriza, tanto como la adhesión de primer grado, la percepción indiferente y distanciada, el análisis erudito o el guiño del esteta. Y los *westerns* "intelectuales" son el resultado lógico de esos juegos puros con el lenguaje cinematográfico que suponen entre sus autores una disposición de cinéfilo tanto como de cineasta.

41 El sistema de enseñanza contribuye muy fuertemente a la unificación del mercado de los bienes simbólicos y a la imposición generalizada de la legiti-

simbólicos a los cuales dan acceso, los diferentes tipos de competencia propios de una sociedad dividida en clases obtienen su valor social del poder de discriminación social y de la rareza propiamente cultural que les confiere su posición en el sistema de las competencias, sistema más o menos integrado según las formaciones sociales, pero siempre jerarquizado. Ignorar que una cultura dominante debe lo esencial de sus características y de sus funciones sociales de legitimación simbólica de la dominación al hecho de que es desconocida como tal, y, por ello, reconocida como legítima, en resumen, ignorar el hecho de la legitimidad es condenarse, ya sea al etnocentrismo de clase que lleva a los defensores de la cultura erudita a olvidar los fundamentos no simbólicos de la dominación simbólica de una cultura sobre otra, ya sea al populismo que revela un reconocimiento vergonzoso de la legitimidad de la cultura dominante en su esfuerzo por rehabilitar la cultura media (frecuentemente exaltada como "cultura popular"). El relativismo semierudito, que trata las culturas distintas pero objetivamente jerarquizadas de una sociedad dividida en clases a la manera de las culturas de formaciones sociales tan perfectamente independientes como los esquimales y los fueguinos, conduce a canonizar la cultura media y, con ella, todas las propiedades que debe a su posición dominada en la jerarquía de las legitimidades.[42]

Fundamentalmente heterónoma, la cultura media está objetivamente definida por el hecho de estar condenada a definirse en relación con la cultura legítima, tanto en el dominio de la producción como en el dominio de la recepción. Las investigaciones originales que llegan a desarrollarse en el sistema de gran producción (o que se importan allí) al-

---

midad de la cultura dominante no sólo legitimando los bienes que consume la clase dominante sino devaluando los que transmiten las clases dominadas (y también las tradiciones regionales) y tendiendo, por ello, a prohibir la constitución de contralegitimidades culturales.

42 El esfuerzo de rehabilitación conduce a los "populicultores" que animan la revuelta contra la tradición conservadora de la universidad y de las academias a confesar, en el mismo discurso que se esfuerza por discutirla, el reconocimiento que otorgan, incluso, a la legitimidad académica. Así, el sociólogo que arguye que las prácticas de ocio que él entiende redimir son auténticamente culturales porque son "desinteresadas", reintroduce una definición a la vez universitaria y mundana de la relación cultivada con la cultura: "Pensamos que ciertas obras hoy llamadas menores contienen, de hecho, valores de primer orden: así, no parece casi aceptable ubicar en el nivel inferior toda la canción francesa, como lo hace Shils para la canción de los Estados Unidos. Las obras de Brassens, Jacques Brel y Léo Ferré, que son obras exitosas, no conciernen a las variedades. Los tres son también considerados, a justo título, como poetas".

canzan con rapidez sus límites mientras no hayan encontrado un público específico (como el cine de vanguardia), debido a las rupturas de comunicación que corren el riesgo de desencadenar al utilizar códigos inaccesibles al "gran público".[43] El arte medio también renueva sus técnicas y su temática tomando prestados a la cultura erudita y, con mayor frecuencia aún, al "arte burgués", los procedimientos más divulgados entre los que se empleaban una o dos generaciones antes, y "adaptando" los temas o los asuntos más consagrados o más fáciles de reestructurar según las leyes tradicionales de composición de las artes populares (por ejemplo, la división maniquea de los roles).[44] En este sentido, el arte medio no tiene

43 Así, los realizadores de televisión deben contar con las expectativas de fracciones del público que impiden la realización, no sólo de todas las faltas al orden cronológico o lógico (por ejemplo los *flash-back*) o a la regla del *happy end*, de las situaciones o personajes ambiguos, sino también y sobre todo, de toda especie de *búsqueda formal* destinada a ser percibida por los espectadores como empobrecimiento de la realidad, falta de técnica o ejercicio gratuito que tiende a comprometer lo esencial, es decir, la relación entre el espectáculo y el público (todo ocurre como si los espectadores de las clases populares desearan ver establecerse sobre el escenario –es el rol que le asignan al animador– relaciones sociales organizadas sobre el modelo de las relaciones que acostumbran a establecer en la vida cotidiana; ésta es la causa de que consideren a ciertos programas estilísticamente refinados como si estuvieran desprovistos de calor y de "ambiente"). En resumen, la "estética" funcionalista de las clases populares (de las cuales hemos podido desprender sus principios a partir de observaciones análogas hechas con ocasión de la presentación de conjuntos de fotografías "abstractas", cf. P. Bourdieu, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, París, Minuit, 1965, pp. 113-134 [*La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979]) podría, sin duda, ofrecer otras direcciones de búsqueda a los realizadores (que se toparían entonces con coacciones de otra especie), pero no se adapta a cualquier producto con una intención propiamente técnica o estilística.

44 Puede verse que el sistema de gran producción tiende a realizar intencionalmente las operaciones según las cuales se ha elaborado eso que se llama el arte popular (en el sentido de sistema de los bienes simbólicos consumidos por las clases populares en las sociedades estratificadas del occidente europeo) y que no es, en lo esencial, sino un arte erudito de una época anterior aunque sistemáticamente reinterpretado en función de un tipo determinado de uso social (cf. J.-P. Seguin, *Canards du dix-neivième siècle*, París, A. Colin, 1959, donde están indicadas las características más constantes del periódico popular, tales como el gusto por lo sensacional y las "noticias fabulosas" –p.14–, el rechazo de las ideas generales –p.69–, la reducción de los acontecimientos históricos a la anécdota pintoresca –p.123– o emocionante –p. 6–, etc.). "El arte llamado popular, muy lejos de ser la naturaleza misma y la espontaneidad ingenua, la mayoría de las veces es una deformación y supervivencia de un arte anterior, que fue aristocrático y erudito en el tiempo en que vivía su propia vida (...) No es sino un arte aristocrático devenido popular por ciertos caracteres de simplicidad y de facilidad que han hecho

otra historia que la que le imponen las transformaciones de las técnicas y las leyes de la competencia.

La misma heteronomía caracteriza la recepción del arte medio, siempre obsesionado por la referencia al arte erudito. Si la cultura media no puede reivindicar su autonomía se debe, entre otras razones, a que debe una parte de su encanto, para quienes la consumen, a las referencias a la cultura erudita que encierra y que inclinan y autorizan a identificarla con esta cultura. Esto se observa en ese género típico de la cultura media que es "la adaptación": obras cinematográficas inspiradas en piezas de teatro o novelas, "orquestaciones populares" de música erudita o, inversamente, "orquestaciones" con apariencia erudita de aires "populares", para no mencionar las "interpretaciones" vocales de obras clásicas en un estilo que evoca, a la vez, la canción *scout* y el coro de ángeles. La disposición ávida y ansiosa hacia la cultura, la buena voluntad aunque vacía y desprovista de referencias o principios indispensables para su aplicación oportuna, condenan a los pequeñoburgueses a todas las formas de falso reconocimiento que definen la *allodoxia* cultural: esos errores de identificación, apropiados para dar a quienes son sus víctimas la ilusión de la ortodoxia cultural, son autorizados e incluso alentados por lo que se podría llamar la "cultura en símil", sustituto degradado y desclasado (en el doble sentido del término) de la cultura legítima, que les procura, a buen precio o con descuento, la ilusión de ser dignos de un consumo legítimo uniendo las apariencias de la legitimidad y la accesibilidad que en él es, por definición, exclusiva.[45] En materia de cultura, como en otras, el uso del símil es una suerte de *bluff* inconsciente que sólo engaña al fanfarrón,

---

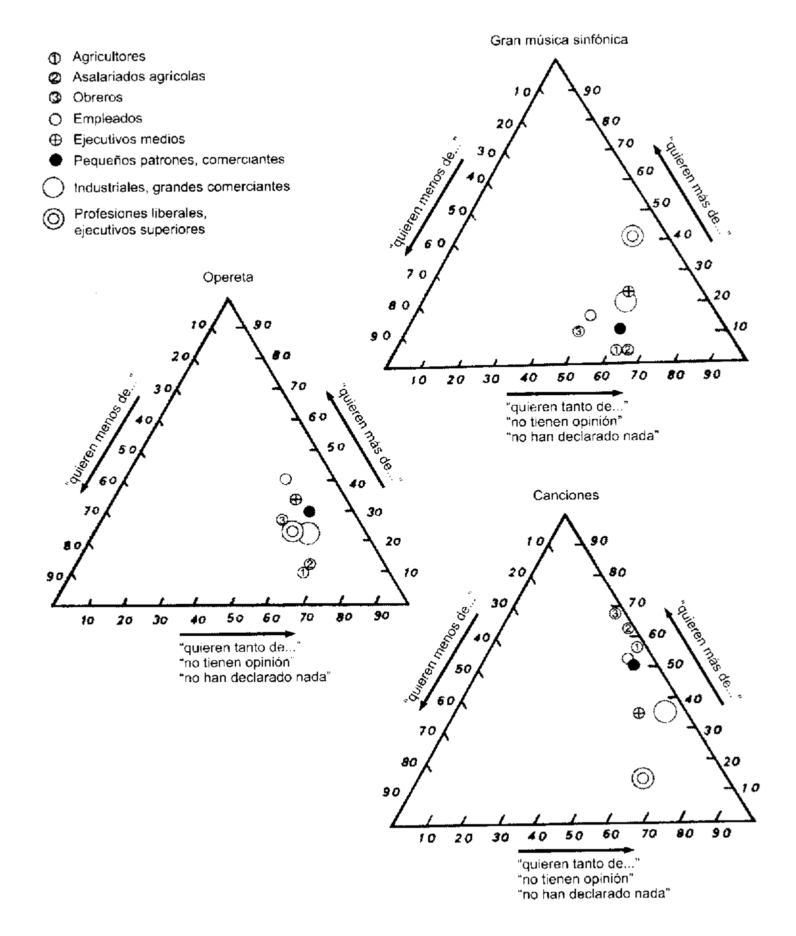
que fuera adoptado por un público extendido" (Ch. Lalo, *L'art et la vie sociale*, París, Libr. Octave Doin, 1921, pp. 142-143). Pero para evitar toda confusión, es necesario recordar que la cultura popular es el objeto de una transmisión sobre todo oral y que no supone, de ningún modo, la existencia de un público que paga y de un cuerpo de profesionales especializados que vive de su arte y que pone en práctica técnicas racionalizadas. De ello se deriva que, cualquiera que fuese el origen de su temática, esta cultura, que era el producto de una selección y de una reinterpretación casi colectiva, estaba mucho más estrechamente adaptada al público, cuyas tradiciones, valores y visión del mundo expresaba mucho más directamente, y, por lo tanto, tenía mayor capacidad de producir fuertes emociones colectivas.

45 Toda la publicidad para los bienes de cultura media se define en su principio como una invitación y una incitación a la *allodoxia* cultural: pone el acento sobre la accesibilidad económica y cultural de los productos propuestos (por ejemplo, tal periódico musical anuncia entrevistas imaginarias con grandes compositores) mientras hace valer su alta legitimidad (por ejemplo, invocando la autoridad de personajes consagrados, como los académicos).

porque sólo él tiene interés en tomar la copia por el original y lo falso por lo auténtico. De otro modo, ¿cómo comprender que tantos lectores de *Science et vie* resuman las razones de su satisfacción en esta suerte de ecuación falsificada (en la que los compradores de "imitaciones", saldos y oportunidades reconocerán el equivalente de su "es más barato y produce el mismo efecto"): "Es una revista accesible para todo el mundo y que mantiene un alto nivel científico"?[46] Asimismo, la opereta y la "música ligera", en particular los valses de Strauss con tanta frecuencia citados en las entrevistas, deben una parte de la seducción que ejercen sobre las clases medias al hecho de que, al ocupar una posición intermedia entre la *chansonnette* y la "gran música", entre el *music hall* y la ópera, pueden, vistas "desde abajo", parecer géneros legítimos.[47]

46 Cf. P. Maldidier y L. Boltanski, *La vulgarisation scientifique et ses agents*, París, Centre de Sociologie européenne, 1969, mímeo. Tales mecanismos de defensa que tienden a hacer del consumidor el cómplice de su propia privación y, por esta razón, que contribuyen a la conservación social asegurando el ajuste o el reajuste de las aspiraciones a las posibilidades se observan también en otros dominios. Así, un especialista de los estudios de mercado sugiere que una de las funciones más importantes de la publicidad podría ser la de proporcionar a los compradores argumentos para tranquilizarse después de la compra (J. F. Engel, "The Influence of Needs and Attitudes on the Perception of Persuasion", en S. A. Greyser (ed.), *Toward Scientific Marketing*, Chicago, American Marketing Association, 1964, pp. 18-29). Estos mecanismos ideológicos de automistificación y de reaseguro explican el desfase entre la evaluación que los agentes hacen de sus prácticas culturales y la verdad objetiva de esas prácticas: todo ocurre como si en todos los niveles de la jerarquía de los grados de consagración se inclinaran a otorgar más legitimidad a sus prácticas que las que objetivamente les otorga la estructura del campo.

47 En una encuesta por sondeo sobre la escucha radiofónica realizada por el INSEE (cf. "Une enquête par sondage sur l'écoute radiophonique en France", *Etudes et conjonctures*, nº 10, octubre de 1963, pp. 988-989), se solicitaba a los sujetos que expresaran su opinión sobre los principales tipos de emisiones, declarando si desearían que el lugar otorgado a cada uno de ellos fuese aumentado, mantenido o disminuido. Mientras que las fracciones de la clase dominante más cercanas al polo intelectual (ejecutivos y miembros de las profesiones liberales) expresan preferencias casi conformes a la jerarquía consagrada de las legitimidades (si se tiene en cuenta el efecto desigualmente desvalorizador de la retransmisión radiofónica) y que los obreros se inclinan casi exclusivamente hacia consumos heterodoxos, los cuadros medios –que ocupan siempre una posición intermedia entre los ejecutivos superiores y los obreros– hacen elecciones cuya estructura casi simétrica revela la tensión entre la aspiración a la ortodoxia y la inclinación a las prácticas heréticas; además, el lugar que les conceden a las formas menores de la cultura legítima –como la opereta (33,1% contra 27,5% para los obreros y 23,9% para los ejecutivos superiores) o a los sucedáneos de los consumos legítimos como el radioteatro (54,1% contra 41,1% para los ejecutivos superiores y el



Preferencias en materia de emisiones radiofónicas según las categorías socio-profesionales.

Sin embargo, cualquiera sea el interés que los agentes pueden tener para disimularla, la jerarquía propiamente cultural que se establece objetiva-

38,2% para los obreros), las emisiones científicas (35,4% contra 34,6% para los ejecutivos superiores y 15,0% para los obreros) o la poesía– constituye la expresión más típica de una buena voluntad poco segura de sus puntos de aplicación. El reconocimiento de la legitimidad cultural sobrepasa los límites del conocimiento de la cultura legítima y por eso son posibles estos "errores" que expresan el reconocimiento de los valores legítimos a través del desconocimiento de las sutilezas de la jerarquía legítima de los valores (véase el gráfico).

mente entre los dos sistemas de producción y, al mismo tiempo, entre sus productos, no deja de imponerse a los productores y a los consumidores cuyas prácticas e ideologías están dirigidas, en gran parte, por la posición que los bienes que producen o consumen ocupan en esta jerarquía. Ella está en el origen del juicio principal que funda todos los juicios particulares y permite al conocedor discernir de inmediato los órdenes de legitimidad (vividos como "niveles de calidad") a partir de referencias también extrínsecas –como el género de la obra, la cadena de radio, el nombre del teatro, de la galería o del escenógrafo– y adoptar la postura conveniente en cada caso.[48] Las obras que manifiestamente se designan como pertenecientes a la esfera de lo legítimo, aunque sólo sea por su género, apelan a una disposición devota, ceremonial y ritualizada (incluso en la desacralización) que resultaría desubicada o, incluso, ridícula y grosera (como *allodoxia*) ante los bienes culturales situados fuera de esta esfera. En cuanto a las artes medias en vías de consagración como el jazz, el cine o la fotografía, no suscitan sino entre algunos virtuosos marginales la disposición devota que se impone delante de las obras de la cultura legítima: el conocimiento de las reglas técnicas o de los principios estéticos que forma parte de las condiciones y del complemento obligado de la apreciación de las obras legítimas se revela excepcional en esas materias porque no está inculcado ni legitimado por el sistema de enseñanza ni constituye el objeto de esas sanciones materiales o simbólicas, positivas o

48 Lo que comúnmente se llama el "gusto" en el sentido más amplio del término no es otra cosa que la competencia necesaria para aprehender y descifrar referencias que, en el nivel más elemental, pueden ser extremadamente groseras y extrínsecas. Los estetas que se guían inconsciente o conscientemente por signos exteriores de calidad o, si se prefiere, "marcas", no proceden distinto que los consumidores que eligen la calidad de sus productos (en particular, en el dominio del mobiliario, de la vestimenta, de la decoración) eligiendo los negocios socialmente designados (es una de las funciones del sistema simbólico de los letreros, de las vitrinas y de las publicidades, particularmente en el comercio de lujo) por su capacidad de elegir para ellos proponiéndoles una clase de objetos conveniente a su clase (cf. P. Martineau, "Social Classes and Spending Behavior", *Journal of Marketing*, vol. 23, nº 2, octubre de 1958, pp. 121-130). El recurso de las técnicas de marcación más extrínsecas se impone con una fuerza particular a los grupos en ascenso social que, al no poder asumir los riesgos de la innovación, están particularmente sometidos a los veredictos de las instancias de legitimación y particularmente inclinados al conformismo o al conservadurismo estético. La ansiedad cultural de las clases ascendentes que se observa en el interés ávido por todas las codificaciones de las técnicas del arte de vivir (manuales de modales u, hoy, periódicos femeninos, revistas de decoración, etc.) se expresa también en el "gusto" por los "valores seguros" que definen "el arte de marca".

negativas (como el respeto que suscita el discurso cultivado o la vergüenza que provoca el "lapsus" o la confesión de ignorancia) a las cuales están siempre expuestas la competencia o la incompetencia en el dominio de la cultura legítima. El rendimiento simbólico de una forma particular de competencia cultural y, en particular, lo que denominaríamos su poder de distinción o su poder de discriminación, según se practique en los intercambios entre miembros de las mismas clases o entre miembros de clases sociales diferentes, depende fundamentalmente de su grado de legitimidad. Es siempre en un campo particular de relaciones sociales y en un tipo particular de relaciones de comunicación –conversación mundana, coloquio administrativo, congreso científico, discusión entre amigos, charla cotidiana (el *canard*, dice más o menos el *Larousse*, es lo que da lugar a *cancans*, aquello de lo cual se puede hablar),[49] o, caso particular y especialmente importante, ejercicio o exposición de examen– donde una competencia puede procurar beneficios propiamente simbólicos y los beneficios materiales que de allí derivan (no siendo exclusivos, ni unos ni otros, de los beneficios asegurados por la posesión de la competencia, o, mejor, de los certificados socialmente garantizados de competencias, como el diploma):[50] así, el mejor indicador de la jerarquía de los valores reconocidos a los diferentes dominios de la cultura puede encontrarse en el beneficio simbólico que la competencia correspondiente procura, según las clases o las fracciones de clase, en las diferentes formas de intercambio simbólico, al dejarse aprehender, quizás, el principio de la

49 "*Canard*" significa pato pero también, en sentido figurado y familiar, alude a una falsa noticia lanzada en la prensa. "*Cancan*" proviene del nombre infantil de *canard* y significa "chisme", "charla calumniosa", "habladuría". (N. de la T.)

50 Puede verse así con evidencia que, en una sociedad determinada, en un momento dado del tiempo, el conocimiento de diferentes lenguas procura beneficios materiales y simbólicos extremadamente diferentes para una inversión que puede suponerse como equivalente, teniendo por ejemplo el inglés, hoy, un valor de intercambio incomparablemente más grande que el del español o el del italiano, sin hablar del griego moderno o del berebere. Pudiendo variar el curso de las diferentes lenguas en el curso del tiempo, en particular luego de cambios políticos, los poseedores de un tipo determinado de capital lingüístico pueden encontrarse desposeídos por la devaluación que de allí resulta. Los debates que rodean la enseñanza de las lenguas (por ejemplo, la enseñanza de las lenguas muertas en un país como Francia, del árabe clásico y del francés en los países magrebinos, del francés y del inglés en ciertos países del Oriente Medio) no revestirían, sin duda, una forma tan dramática, si no tuvieran por apuesta *la reproducción del mercado* en el cual podría tener curso el capital lingüístico poseído por las diferentes partes, por lo tanto, el valor a largo plazo de ese capital.

jerarquía dominante en la oposición entre los objetos dignos de entrar en la conversación mundana (ellos mismos jerarquizados) y los que allí se excluyen por considerarse ridículos, pedantes o "vulgares".[51]

Aunque tenga el mérito de explicar, por ejemplo, el menor prestigio que inviste a la cultura científica, muy poco rentable en las conversaciones de salón –a menos que devenga reflexión sobre la filosofía de las ciencias o meditación teológico-metafísica sobre el destino de la humanidad–, tal indicador puede parecer grosero y discutible. Y, de hecho, de inmediato se perciben los desacuerdos que separan a las diferentes fracciones de la clase dominante tanto sobre el lugar que ocupa el capital cultural en la jerarquía de los principios de jerarquización como sobre el rango asignado a los diferentes tipos de competencia cultural, siendo la oposición más marcada bajo esa relación la que se establece entre las fracciones dominantes de la clase dominante y la fracción intelectual. Incluso podría ponerse en duda que exista una jerarquización única de las legitimidades culturales en el interior de una sola y misma fracción cuando se consideran las divisiones de la fracción intelectual. Aun cuando, como hemos visto, la concurrencia y la competencia suponen el reconocimiento de la legitimidad que funciona allí como principio y apuesta, los intelectuales que participan de un mismo campo pueden estar en desacuerdo sobre sus objetos de discusión, pero al menos se ponen de acuerdo para discutir sobre ciertos objetos, es decir, para reconocer una jerarquía de objetos dignos de búsqueda y discusión.

Una de las funciones del sistema de enseñanza podría ser la de asegurar el consenso de las diferentes fracciones sobre una definición mínima de lo legítimo y lo ilegítimo, de los objetos que merecen o no merecen debate, de lo que es necesario saber y de lo que es posible ignorar, de lo que puede y de lo que debe ser admirado.[52] Pero lo arbitrario

51 Esta oposición entre los objetos de discurso legítimos e ilegítimos tiene un campo de aplicación universal: así, por ejemplo, entre los diferentes deportes, no todos son igualmente dignos de ser objeto del discurso distinguido. Se puede ver un índice de esta jerarquía en la importancia relativa (marcada no sólo por el lugar asignado sino también por el tono y el estilo, más o menos ambiciosos, del comentario) que un periódico como *Le Monde* otorga a las diferentes actividades deportivas y donde se observa la oposición entre los deportes legítimos tales como golf, tenis, ski o rugby, y los deportes de segundo orden, como fútbol, boxeo o ciclismo.

52 La acción escolar señaliza el espacio cultural indicando lo que allí merece ser visto, admirado, retenido, casi como los folletos y las guías turísticas señalan los "puntos de vista", los monumentos o los sitios. Para la percepción literaria, como para toda percepción, la "presentificación" implica la "despresentificación", y las obras-faro, escolarmente consagradas, echan inevitablemente

de la delimitación que operan las taxonomías escolares entre lo que merece ser enseñado en las clases (los "clásicos") y lo que no lo merece queda de manifiesto, por ejemplo, cuando la inercia del sistema de enseñanza –orientado a mantener en el programa todo lo que alguna vez estuvo inscripto allí– contradice demasiado directamente los intereses de tal o cual categoría de usuarios privilegiados. Pero los principios de estas jerarquías y, *a fortiori*, la petición de principio que implica la jerarquización, escapan a la toma de conciencia y a la impugnación porque, al término de una inculcación arbitraria que tiende a disimular lo arbitrario de sí y de lo que ha inculcado, las diferencias producidas por la aplicación de ese principio de jerarquización arbitraria se perciben como si estuvieran inscriptas en la naturaleza misma de los objetos que separan y fueran (lógicamente) anteriores al principio del cual son producto. Y, de hecho, son incontables los testimonios que muestran que la consagración cultural hace sufrir a los objetos, las personas y las situaciones que alcanza una suerte de promoción ontológica que remeda una transubstanciación. Quisiera citar dos textos altamente significativos porque hacen ver que el *principium divisionis* –primer y con frecuencia *único* fundamento del juicio estético– puede ser enunciado, y en términos que parecen inventados por la sociología, sin afectar en nada la experiencia de su aplicación: "Lo que nos habría sorprendido más, en definitiva: *nada podría ser obsceno en nuestra primera escena,* y las bailarinas de la ópera, incluso las desnudas, sílfides, enloquecidas o bacantes, guardan una pureza inalterable".[53] "Hay actitudes obscenas, simulacros de coito que chocan a la vista. Ciertamente no es cuestión de aprobar, aun cuando la inserción de esos gestos en *ballets* les confiera un aspecto estético y simbólico ausente en las escenas íntimas que el cine expone cotidianamente a los espectadores (...). ¿Y el desnudo? ¿Qué decir de él sino que es breve y de poco efecto escénico? No diré que es casto o inocente, pues nada de lo que es comercial puede ser calificado así. Digamos que no es chocante y que uno puede reprocharle,

---

a las tinieblas la multitud de las otras obras, *Esther* que eclipsa a *Bajazet, La cigale et la fourmi, Psyché,* o Malherbe Théopile y Maror Rutebeuf. Asimismo, el sistema de enseñanza contribuye a la imposición de la problemática dominante (en un momento dado del tiempo) que se define no como la suma de las problemáticas de las diferentes fracciones de la clase dominante, ni como una problemática única, sino como un grupo en transformación en el cual la problemática de cada una de las clases representa un momento.

53 O. Merlin, "Mille Thibon dans la vision de Marguerite", *Le Monde,* 9 de febrero de 1965.

sobre todo, haber servido de señuelo para el éxito de la pieza (...). A la desnudez de *Hair* le falta ser simbólica".[54] Así, la oposición entre lo legítimo y lo ilegítimo, que se impone en el campo de los bienes simbólicos con la misma necesidad arbitraria con que en otros dominios se impone la distinción entre lo sagrado y lo profano, recubre casi la oposición entre dos modos de producción: el modo de producción característico de un campo de producción que es él mismo su propio mercado y que depende, para su reproducción, de un sistema de enseñanza que por añadidura actúa como instancia de legitimación, y el modo de producción característico de un campo de producción que se organiza en relación con una demanda externa, social y culturalmente inferior.

Esta oposición entre los dos mercados y, correlativamente, entre los productores para productores y los productores para no productores, separados objetivamente, cualesquiera sean sus intenciones conscientes y sus proyectos explícitos, por el criterio objetivo del éxito, es decir, por la extensión y la composición social de su público, comanda toda la representación que los productores, escritores, artistas o científicos se hacen de su profesión y constituye el principio fundamental de las taxonomías según las cuales clasifican y jerarquizan las obras (comenzando por la propia). Mientras que los productores para productores deben encontrar en la representación transfigurada de su función social una manera de superar la contradicción inherente a la relación que los une objetivamente a su público, la casi coincidencia de la representación vivida y de la verdad objetiva de la profesión de escritor es condición previa o efecto casi inevitable del éxito entre el público de no productores. Nada está más alejado, por ejemplo, de la visión carismática de la "misión" del escritor que la imagen de su tarea que propone el escritor exitoso: "Escribir es un trabajo como cualquier otro. No basta tener imaginación o talento. Es necesario, sobre todo, disciplina. Es mejor obligarse a escribir dos páginas todos los días, que diez una vez por semana. La condición esencial es estar en forma. Exactamente como un deportista debe estar en forma antes de correr cien metros o de disputar un partido de fútbol".[55] Es probable que todos los escritores y los ar-

54 F. Chenique, "¿*Hair* est-il immoral?", *Le Monde*, 28 de enero de 1970. Se encontrarán observaciones análogas a propósito de la fotografía de desnudos y documentos que hacen ver los esfuerzos desesperados que los juristas han desplegado para justificar la distinción entre el desnudo fotográfico y el desnudo en pintura, en P. Bourdieu *et. al.*, ob. cit., pp. 298-300.

55 *Télé-Sept Jours*, ob. cit.

tistas cuyas obras se dirigen objetivamente al "gran público" no tengan, al menos al comienzo de su carrera, una representación tan realista y "desencantada" de su función. Sin embargo, no pueden evitar tomar en cuenta –y más tarde o más temprano retomar por cuenta propia– la imagen objetiva de su obra que les es remitida por el campo y que expresa, según la categoría propiamente cultural de lo legítimo y lo ilegítimo, la oposición entre los dos modos de producción tal como se denuncia en la calidad social de su público ("intelectual" o "burgués", por ejemplo), directamente leída en la extensión de ese público o en índices más indirectos como el grado de consagración propiamente cultural de sus instancias de difusión. En efecto, están tanto más inclinados a adoptar la representación justificadora de su arte –propuesta por la crítica destinada a las fracciones no intelectuales de la burguesía, y que opone las cualidades profesionales del buen técnico de la diversión, conocedor de su técnica y de su oficio, a las audacias incontroladas e inquietantes del arte "intelectual"– cuanto más los productores para productores y sus críticos los expulsan del universo del arte legítimo. Además, es indudable que el desarrollo de vastas unidades colectivas de producción –no sólo en el dominio de la radio, la televisión, el cine y el periodismo sino también en el de la investigación científica– y la correlativa disminución del artesanado intelectual en beneficio del asalariado acarrean una transformación de la relación que el productor mantiene con su trabajo, y también de las representaciones de su posición y función en la estructura social y, por ende, de las ideologías estéticas y políticas que profesa. Un trabajo intelectual que se cumple colectivamente, en el interior de unidades de producción diferenciadas y con frecuencia jerarquizadas técnica y socialmente, y que depende, en una proporción importante, del trabajo colectivo pasado o presente y de instrumentos de producción costosos, ya no puede rodearse del aura carismática vinculada al escritor y al artista tradicionales, pequeños productores independientes, dueños de sus instrumentos de producción y que ponen en práctica su único capital cultural, destinado a ser percibido como un don de la gracia. La desmitificación objetiva y subjetiva de la actividad intelectual y artística correlativa de esta transformación de las condiciones sociales de producción afecta particularmente a los intelectuales y artistas comprometidos en grandes unidades de producción cultural (radio, televisión, periodismo), es decir a la *Inteligentsia* proletaroide que experimenta la contradicción entre las tomas de posición estéticas y políticas reclamadas por su posición inferior y marginal en el campo de producción y las funciones objetivamente conservadoras (tanto des-

de el punto de vista estético como desde el punto de vista político) de los productos de su actividad.[56]

POSICIONES Y TOMAS DE POSICIÓN

La forma de las relaciones que cada clase de productores de bienes simbólicos mantiene con las otras clases de productores, con las diferentes significaciones disponibles en un momento dado y, por ello, con la clase de obras que produce, depende muy directamente de la posición que ocupa en el interior del sistema de producción y circulación de los bienes simbólicos en su conjunto y, correlativamente, en la jerarquía propiamente cultural de los grados de consagración, posición que implica una definición objetiva de su práctica y de los productos de su práctica. La eficacia de esta definición –que se impone a todo productor como un hecho que dirige su ideología y su práctica– se manifiesta claramente en las conductas inspiradas por el esfuerzo de transgredirla. Así, el conjunto de las determinaciones inscriptas en su posición inclina a los críticos profesionales de jazz o de cine –arrojados con frecuencia a esas artes "marginales" por su marginalidad en el campo de producción restringida y obligados a ejercer el derecho de

56 El peso relativo de las diferentes categorías que participan en el sistema de producción cultural se ha transformado profundamente en Francia en el curso de las dos últimas décadas: la nueva categoría de productores asalariados nacida del desarrollo de la radio y de la televisión o de los organismos de investigación ha conocido un incremento considerable así como el cuerpo docente, mientras que declinaban las profesiones artísticas y las profesiones jurídicas, es decir, el artesanado intelectual; estos cambios morfológicos, que se acompañan con el desarrollo de nuevas instancias de organización de la vida intelectual (comisiones de reflexión, de estudio, etc.) están encaminados a favorecer la aparición de nuevos tipos de intelectuales y la introducción de nuevos modos de pensamiento y de expresión, de nuevas temáticas y de nuevas maneras de concebir el trabajo intelectual (cf. J.-C. Passeron, *Changement et permanence dans le monde intellectuel*, París, C.S.E., 1965, mimeo). Podría ser que estas transformaciones, a las cuales es necesario agregar el incremento considerable de la población de los estudiantes, ubicados en una situación de aprendices de intelectuales, hayan tenido por efecto principal proporcionar a la producción "de vanguardia" algo que sólo disponía el "arte burgués", es decir, un público bastante importante para justificar el desarrollo y el funcionamiento de instancias de producción y de difusión específicas (eso se ve con claridad en el caso del cine de vanguardia) y de contribuir por ello al cierre sobre sí del campo intelectual.

discernir entre lo legítimo y lo ilegítimo sin poder autorizarse en ninguna garantía institucional– a emitir juicios muy divergentes, insustituibles y destinados a camarillas restringidas de productores y pequeñas sectas de aficionados. Sin duda, estos críticos no se sentirían obligados a imitar el tono docto y sentencioso ni el culto de la erudición por la erudición misma que caracterizan a la crítica universitaria, ni tampoco a buscar una garantía teórica, política o estética en las oscuridades de un lenguaje ficticio, si la inquietud de la legitimidad de su práctica no los constriñera a adoptar, exagerándolos, los signos exteriores que permiten reconocer la autoridad de los poseedores del monopolio del poder legítimo de la consagración cultural.[57] A diferencia de las prácticas legítimas, una práctica en vías de legitimación plantea sin cesar a quienes se dedican a ella la cuestión de su propia legitimidad: así, la fotografía, este "arte medio" situado a mitad de camino entre las prácticas nobles y las prácticas "vulgares", en apariencia abandonadas a la anarquía de los gustos y los colores, condena a quienes quieren romper con las reglas de la práctica común a crear un sustituto (que no puede aparecer como tal) de lo que se concede a los sacerdotes legítimos de las artes legítimas, a saber, el sentimiento de la ortodoxia, con todas las certezas y todas las seguridades que le son solidarias, desde los modelos técnicos hasta las teorías estéticas. En líneas más generales, aquellos a quienes su posición empuja a conquistar para ellos mismos y para su práctica la legitimidad inmediatamente otorgada a las profesiones consagradas –animadores culturales que pertenecen a instituciones de educación marginal, divulgadores, periodistas científicos, realizadores de programas de radio o de televisión con pretensiones culturales, investigadores de estudios privados, etc.– se exponen a redoblar la sospecha previa que recae sobre ellos por los esfuerzos que no pueden dejar de hacer para disiparla o para discutir sus principios. La ambivalente agresividad que manifiestan con frecuencia contra las instancias de consagración y en particular contra el sistema de enseñanza, sin poder oponerle una legitimidad antagónica, revela ante todo su deseo de ser reconocidos y, por ende, el reconocimiento que le otorgan. No es por azar que el mismo tipo de relación ansiosa y desgraciada, por ser

57 Si estos análisis se aplican de manera también evidente a ciertas categorías de críticos especializados en el arte de vanguardia, es porque la posición de los agentes menos consagrados de un dominio más consagrado puede presentar analogías con la posición de los agentes más consagrados de un dominio menos consagrado.

intrínsecamente contradictoria, con la cultura legítima, se observe en las clases medias: al ocupar en la estructura de las relaciones de clase una posición homóloga a la que ocupan los intelectuales marginales en el sistema de producción y de circulación de los bienes simbólicos, los pequeñoburgueses no pueden apropiarse completamente de –ni excluir completamente– la cultura que los excluye porque, entre otras razones, el reconocimiento de la ley que condena por "laboriosos" o "pretenciosos" sus esfuerzos por identificarse anticipadamente con las clases dominantes apropiándose de la cultura legítima está encerrado en el esfuerzo mismo por conformarse a una ley cultural que demanda una conformidad sin esfuerzos.

Se podría objetar que la fascinación que el "éxito" ha ejercido desde siempre sobre los intelectuales y los artistas se impone hoy con más fuerza que nunca, confiriendo a los poseedores de un poder, al menos parcial, sobre los instrumentos de difusión –como ciertos periodistas o realizadores de radio y de televisión– una autoridad propiamente cultural. ¿No se ve acaso a los miembros de las más altas instancias académicas o escolares codearse con los vulgarizadores, no sin cierto malestar y con una preocupación evidente por marcar las distancias, en "debates históricos", o a escritores de renombre responder con diligencia a las invitaciones de la radio o la televisión? De hecho, lejos de conferir una consagración de la cual sólo retendrían los principios, el periodista y el divulgador, que asocian el sacerdote al sabbat de la cultura media, sacan partido de la notoriedad que ofrecen a cambio de una garantía que sólo pueden proporcionarles los miembros de las instancias más consagradas de consagración y que les resulta indispensable para producir plenamente el efecto de *allodoxia*, principio de su poder aparentemente cultural sobre el público. Es verdad que la intervención de los instrumentos de gran difusión, como los diarios o los semanarios con pretensión cultural, las revistas de divulgación o la televisión, puede producir efectos anómicos dentro del campo de producción restringida alentando a los productores (o, más exactamente, a ciertas categorías de productores, definidas por la posición que ocupan en el campo) a comprometerse en debates ficticios o falsificados, dominados por la búsqueda del éxito inmediato: Schopenhauer define el paradigma de ciertos debates intelectuales cuando en *Eristiche Dialectik* describe esa forma de argumentación desleal que, en una discusión científica mantenida en presencia de un tercero incompetente, consiste en levantar una objeción no pertinente pero que exige del adversario una larga refutación técnica, inaccesible al testigo. Sin embargo, nada sería más ingenuo que esperar o temer que

las sanciones de quienes controlan los instrumentos de difusión estén encaminadas a otorgar una consagración capaz de competir eficaz y duraderamente con aquella de la cual el campo de los productores pretende conservar el monopolio: de hecho, los productores que se aventuran en este terreno se exponen siempre a condenarse ellos mismos, a corto o largo plazo, delante del grupo de los pares, recurriendo a esta forma de "competencia desleal" que es el empleo de medios heréticos para ganar el público codiciado, persuadiéndolo de que el público de los otros productores es un efecto de moda o de publicidad y de que su obra herética es el producto de la búsqueda de este efecto. Además, dada la posición que los especialistas de la difusión ocupan en la estructura del sistema y que los constriñe, como se ha visto, a buscar para su discutida actividad las garantías más consagradas y a jugar con el poder que les asegura el dominio de los instrumentos de difusión para atraer hacia su terreno a los productores de bienes legítimos, su acción no puede, paradójicamente, ejercerse sino en el sentido de la conservación y del refuerzo de las jerarquías más conocidas y reconocidas, como lo demuestra la utilización intensiva que la televisión o el periodismo con pretensión cultural y la publicidad a favor de los productos culturales destinados a las clases medias (revistas de divulgación, enciclopedias, "escuelas", etc.) hacen de las altas autoridades universitarias y académicas ("*Que sais-je?, l'Université chez soi*").[58]

La estructura de las relaciones objetivas entre el campo de producción restringida y el campo de gran producción constituye el principio de los mecanismos que, fuera de toda intervención consciente y de toda jurisdicción expresa, tienden a hacer a un lado los requerimientos externos y, en particular, las incitaciones a la "vulgarización" que, como la "vulgaridad", se define estructuralmente, es decir, en y por la oposición que se

58 Por una paradoja que resume toda la verdad objetiva de su posición, el periodista cultural (es decir, tanto el crítico literario de un periódico como el intelectual "mediador" que divulga o discute los temas del momento en los periódicos, los semanarios o las revistas de interés general destinadas a los intelectuales) puede contribuir a la difusión y, en una proporción tanto mayor cuanto más legítima sea la posición que ocupa, a la consagración de las obras sin obtener ninguna consagración personal de ese casi poder de consagrar (es lo que surge en particular de una encuesta sobre las revistas "intelectuales", *Critique, Esprit, Les Temps modernes*): de allí procede, entre otras cosas, la ambivalencia de la relación que estos portavoces fuertemente vulnerables, porque son muy poco irreemplazables, destinados a permanecer desconocidos mientras que ellos "hacen conocer", mantienen con aquellos "para quienes" hablan.

establece objetivamente entre dos modos de producción. Por ejemplo, si el éxito obtenido por una producción destinada a un público ajeno al grupo de pares no aumenta en nada el crédito que un investigador detenta en el interior de la comunidad científica y si corre el riesgo de parecer una suerte de tráfico de influencias destinado a ejercer una presión ilegítima sobre el juicio de los pares, es porque la pertenencia de un producto o de una práctica a la clase de lo legítimo o lo ilegítimo es una propiedad que le adviene *desde afuera*, independientemente de las intenciones del productor; ella es función de toda la estructura de las relaciones objetivas entre la posición del productor en la jerarquía propiamente cultural y la calidad propiamente cultural del público al que apunta intencionalmente o alcanza objetivamente, y que se revela en el tipo de instrumentos de difusión siempre culturalmente calificados que utiliza (revistas especializadas, revistas de divulgación o periódicos de gran tirada, editores consagrados o comerciales, comunicación en el marco de una sociedad científica o conferencia mundana, etc.). En resumen, es la lógica misma de su funcionamiento la que, mejor que todas las prohibiciones, protege la integridad del campo de producción restringida:[59] sólo los productores dotados de los signos más indiscutibles de la consagración cultural –es decir, los más adecuados para llevar afuera la palabra del grupo porque son los que más se ajustan a sus normas– pueden aventurarse fuera de los límites del campo de las prácticas legítimas sin correr el riesgo de que la calidad de su público contamine la calidad de su producción y sin atraerse la reprobación de la comuni-

59 Puede de paso observarse la ingenuidad de las descripciones de la comunidad científica como sistema explícitamente orientado hacia un fin específico, "el incremento del conocimiento válido", como dice Merton, y regido por normas institucionales tales como (siempre según Merton) el universalismo, el comunismo *(communality)*, el desinterés, el escepticismo metódico, etc. (cf. R. K. Merton, "Science and Democratic Social Structure", en *Social Theory and Social Structure*, Glencoe, The Free Press, 6ª edición, 1962, pp. 550-560). Si estos productos de la colaboración social que son los descubrimientos científicos llegan, en definitiva, a la colectividad, es evidentemente porque los productores tienen un interés vital de comunicarlos, como lo atestiguan las innumerables controversias respecto de la prioridad del descubrimiento. E incluso, si "el mundo científico" progresa sin cesar en el sentido del universalismo, no es porque se identifique siempre más a una suerte de "reino de los fines" que podría proporcionar el modelo ideal de la sociedad futura (como lo sugieren periódicamente los científicos), sino porque los investigadores tienen un interés particular en mostrar que los descubrimientos de sus antecesores o de sus contemporáneos no son universales e incluso, en el caso de las ciencias del hombre, que ellas expresan sus intereses particulares. Y así sucesivamente.

dad, ya que el éxito que proviene de un público ocasional no agregará nada a su autoridad propiamente cultural.[60]

Así, todas las relaciones que una categoría determinada de productores establece con las otras categorías constitutivas del cuerpo de los productores o con el público exterior y, *a fortiori*, con toda instancia social exterior –ya se trate de poderes económicos con dimensión cultural como los *marchands* o los editores, de poderes políticos o, incluso, de instancias de consagración cultural cuyo principio de autoridad es exterior al campo de los productores, como las academias–, están mediatizadas por la estructura del campo. Dependen, en efecto, de la posición que esta categoría particular ocupa en la jerarquía que se establece bajo la relación de la legitimidad cultural en el interior del campo de las relaciones de producción y difusión de los bienes simbólicos. Así, construir un sistema relativamente autónomo de relaciones de producción y circulación de bienes simbólicos es darse la posibilidad de asir las propiedades de la posición que una categoría cualquiera de agentes de producción o difusión cultural debe al lugar que ocupa en la estructura de ese campo y, por lo mismo, de dar cuenta de la significación y la función que las prácticas y las obras, en tanto tomas de posición, deben a la posición de quienes las producen en el campo de las relaciones sociales de producción y circulación, y a la posición correlativa que ocupan en un campo simbólico concebido como sistema de *posiciones culturales* objetivamente posibles en un estado dado del campo de producción y circulación. Las posiciones constitutivas del campo simbólico o del campo cultural (que corresponden al campo de producción restringida) no se proponen a quienes ocupan una posición determinada en el campo con la misma probabilidad o, como diría Leibniz, con la misma "pretensión de existir"; inversamente, a cada una de las posiciones en el campo, y a título de potencialidad objetiva, está ligado un tipo particular de posiciones culturales (es decir, un lote particular de problemas y esquemas de resolución, de temas y procedimientos, de posiciones estéticas y políticas, etc.) que se definen diferencialmente, es decir, en relación con las otras posiciones culturales constitutivas del campo cultural considerado, y que al mismo tiempo definen a quienes las toman en relación con las otras posiciones y con quienes las han tomado.

"Si yo tuviera la gloria de Paul Bourget –decía Arthur Cravan–, me mostraría todas las noches en taparrabos en una revista de *music hall* y

60 Cf. L. Boltanski y P. Maldidier, "Carrière scientifique, morale scientifique et vulgarisation", en *Information sur les sciences sociales*, IX, 3, 1970, pp. 99-118.

les garantizo que sería un éxito de taquilla".[61] Esta rentabilización de la gloria literaria puede parecer autodestructiva y cómica porque supone una relación desacralizada y desacralizante con la autoridad literaria, totalmente inconcebible para cualquiera que no sea un artista marginal que conoce y reconoce suficientemente los principios de la legitimidad cultural como para imaginar ubicarse fuera de la ley cultural.[62] Así, no hay posición en el sistema de producción y circulación de los bienes simbólicos (y más generalmente en la estructura social) que no reclame un tipo determinado de tomas de posición y que no excluya, al mismo tiempo, toda una parte de las tomas de posición teóricamente posibles. Para que ello sea así, no es necesario que las tomas de posición posibles o excluidas sean objeto de prohibiciones o de prescripciones explícitas: la ley que rige la relación entre las estructuras objetivas del campo (y en particular la jerarquía objetiva de los grados de consagración) y las prácticas, por intermediación del habitus –principio generador de estrategias inconscientes o parcialmente controladas que tienden a asegurar el ajuste a las estructuras de las cuales es (parcialmente) producto–, es un caso particular de la ley que define las relaciones entre las estructuras, el habitus y la práctica y que pretende que las aspiraciones subjetivas tiendan a ajustarse a las posibilidades objetivas. Sin duda, hay que cuidarse de tener como principio de todas las prácticas la relación vivida con las estructuras y, más precisamente, las estrategias semiconscientemente elaboradas en referencia a una conciencia necesariamente parcial de las estructuras. Sin embargo, dado que todas las interacciones directas entre los agentes o entre los agentes y las instancias de difusión o consagración están mediatizadas por la estructura de las relaciones constitutivas del campo, en la medida en que ellas deben su forma propia a la relación ob-

61 A. Cravan, citado por A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, París, J.-J. Pauvert, 1966, p. 324.

62 Más generalmente, si los ocupantes de una posición determinada en la estructura social raramente hacen lo que deberían hacer a los ojos de los ocupantes de una posición diferente ("si yo estuviera en su lugar..."), es porque estos últimos proyectan, en una posición que los excluye, las tomas de posición inscriptas en su propia posición. La teoría de las relaciones entre posiciones y tomas de posición actualiza el principio de todos los errores de perspectiva a los cuales están inevitablemente expuestas las tentativas por abolir las diferencias asociadas a las diferencias de posición por una simple proyección imaginaria o un esfuerzo de "comprensión" cuyo principio consiste siempre en "ponerse en el lugar", o incluso para transformar las relaciones objetivas entre los agentes transformando las representaciones que se hacen de esas relaciones.

jetiva (que puede aflorar más o menos completamente a la conciencia) entre las posiciones que los agentes en interacción ocupan en esta estructura, los índices (y, en particular, los signos siempre ambiguos de reconocimiento) que pueden ser recibidos más o menos conscientemente en ocasión de esas interacciones, y que son seleccionados e interpretados conforme a los esquemas inconscientes del habitus, contribuyen a formar la representación que los agentes pueden tener de la representación social de su posición en la jerarquía de la consagración. Esta representación semiconsciente constituye en sí misma una de las mediaciones que permiten elaborar, por referencia a la representación social de las tomas de posición posibles, probables o imposibles o, si se prefiere, toleradas, recomendadas o prohibidas a los ocupantes de cada clase de posiciones, el sistema de las estrategias más inconscientes que conscientes, y, en particular, el sistema de las aspiraciones y ambiciones de los que ocupan esta clase de posiciones.

Se advierte hasta qué punto sería vano, en el límite, pretender distinguir el efecto de las disposiciones duraderas, generalizadas y transferibles, que sólo pueden encontrar en una situación determinada una causa ocasional de su actualización, y el efecto de la percepción y la apreciación consciente o semiconsciente de esta situación y de las estrategias intencionales o semiintencionales destinadas a dar una respuesta: las disposiciones más inconscientes, como las que constituyen el habitus primario de clase, se forman por la interiorización de un sistema objetivamente seleccionado de signos, índices y sanciones que son la materialización –en objetos y palabras o conductas– de un sistema particular de estructuras objetivas; y constituyen, a su turno, el principio de selección de todos los signos e índices revelados por las situaciones extremadamente diversas que pueden determinar su actualización. Para percibir las relaciones inextricables, pero en definitiva convergentes, entre las disposiciones inconscientes y las experiencias que ellas estructuran, o incluso entre las estrategias inconscientes engendradas por el habitus y las estrategias consciente o semiconscientemente producidas en respuesta a una situación estructurada según los esquemas del habitus, es necesario analizar un ejemplo. Los manuscritos que recibe un editor, necesariamente marcado por el mero hecho de ocupar una posición en el campo, son producto de una suerte de preselección que los autores mismos han operado en función de la representación que se hacen del editor y de la tendencia literaria que representa, representación que ha podido orientar consciente o inconscientemente su producción, siendo ella misma una función de la relación objetiva entre sus posiciones respectivas en el

campo; están además afectados, antes de cualquier examen, por una serie de determinaciones ("interesante pero poco comercial" o "poco comercial pero interesante") que resultan de la relación entre la posición del autor en el campo de producción (joven autor desconocido, autor consagrado, autor de la editorial, etc.) y la posición del editor en el sistema de producción y circulación (editor "comercial", consagrado o de vanguardia). La mayoría de las veces llevan la marca del intermediario que los ha hecho llegar al editor (director de colección, lector, "autor de la editorial", etc.) y cuya autoridad es, una vez más, una función de las posiciones respectivas en el campo. Dado que las intenciones subjetivas y las disposiciones inconscientes contribuyen a la eficacia de las estructuras objetivas a las cuales se ajustan objetivamente, al menos en la medida en que son producto de ellas, el entrelazamiento de los determinismos objetivos y la determinación subjetiva tiende a conducir a cada agente, aunque más no sea al precio de algunos ensayos y errores, al "lugar natural" que le ha sido asignado y reservado de antemano por la estructura del campo. Por eso es comprensible que el editor y el autor vivan e interpreten la armonía preestablecida que su encuentro revela y hace realidad como un milagro de la predestinación: "¿Está contento de ser publicado por Ediciones de Minuit?; "Si yo me hubiera escuchado, habría ido allí enseguida... Pero no me atreví, me parecía demasiado para mí... Entonces, en primer lugar, envié mi manuscrito a la editorial X. ¡No pienso nada bueno de X! Ellos rechazaron mi libro y finalmente lo llevé a Ediciones de Minuit"; "¿Cómo se entiende usted con el editor?"; "Comenzó por hablarme de las cosas que yo menos esperaba, todo lo que concierne al tiempo, las coincidencias...".[63] En cuanto al editor, su posición le impone una representación de la "vocación" de su "editorial" que, al expresar su práctica más que al orientarla, combina el relativismo estético del descubridor, consciente de no tener otro principio estético que la desconfianza hacia todo principio canónico, con la fe más absoluta en una suerte de "absoluto del olfato", principio último y con frecuencia indefinible de sus elecciones; esta representación se ve reforzada y confirmada sin cesar por la elección de los autores seleccionados en virtud de ella; por la representación que los productores, los críticos, el público y los otros editores se hacen de su función en la división del trabajo intelectual, y por la representación de esas representaciones que su posición lo lleva a formar. La situación del crítico no es demasiado diferente: las

63 *La Quinzaine littéraire*, 15 de septiembre de 1966.

obras varias veces seleccionadas (positiva o negativamente) que recibe llevan una marca suplementaria, la del editor (y, a veces, la del prologuista, autor u otro crítico); el valor de esta marca es una función, una vez más, de la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones respectivas del autor, el editor y el crítico y, en consecuencia, de la relación del crítico con la significación y el valor que las taxonomías vigentes en el mundo de los críticos o en el campo de producción restringida otorgan a las obras aparecidas en la editorial considerada (por ejemplo: "nueva novela", "literatura objetiva", etc.). "Con excepción de las primeras páginas, que se presentan como un pastiche más o menos voluntario de nueva novela, *L'auberge espagnole* cuenta una historia fantástica pero perfectamente clara cuyo desarrollo obedece a la lógica del sueño y no de la realidad".[64] Así, el crítico que sospecha que el joven novelista ha entrado, consciente o inconscientemente, en un juego de espejos, ingresa allí a su vez describiendo lo que considera un reflejo de la nueva novela a la luz de un reflejo común de la nueva novela. Schœnberg describe un efecto del mismo tipo: "En ocasión de un concierto de mis alumnos, un crítico particularmente fino de oído definió una pieza para cuarteto de cuerdas, cuya armonía –como puede probarse– apenas sobrepasa la de Schubert, como un producto que lleva la marca de mi influencia". Si tales errores de referencia, con todos los malentendidos resultantes, son cometidos la mayoría de las veces por los críticos más "conservadores", pueden también beneficiar a los innovadores cuando el crítico, cuya posición en el campo predispone e inclina a una disposición globalmente favorable a todas las vanguardias, actúa como iniciado remitiendo la revelación descifrada a aquel de quien la ha recibido y quien, a manera de retribución, lo confirma en su vocación de intérprete privilegiado confirmando la exactitud del desciframiento.[65] Por lo tanto, es totalmente lógi-

64 E. Lalou, *L'Express*, 26 de octubre de 1966.

65 Por la naturaleza particular de sus intereses y por la ambigüedad estructural de su posición de hombre de negocios objetivamente investido de un poder de consagración cultural, el editor está, sin duda, más fuertemente inclinado que los otros agentes de producción y de difusión a tomar en cuenta, con estrategias conscientes, las regularidades que rigen objetivamente las relaciones entre los agentes: el discurso selectivo que tiene con el crítico, seleccionado no sólo en función de su influencia sino también en función de las afinidades que puede tener con la obra y que pueden ir hasta el vasallaje declarado al editor y al conjunto de sus publicaciones o a tal categoría de autores, es una mezcla extremadamente sutil donde la idea que él se hace de la obra se compone con la idea que él se hace de la idea que el crítico podrá tener de ella, dada la representación que tiene de las publicaciones de la editorial.

co y significativo que lo que ha devenido un nombre de escuela literaria, retomado por los autores mismos (la "nueva novela"), haya sido, en primer lugar –como les ocurriera a los impresionistas y los simbolistas–, una etiqueta peyorativa adosada por un crítico tradicionalista a las novelas publicadas por Ediciones de Minuit. Del mismo modo que los críticos y el público son invitados a buscar e inventar los lazos que podrían unir las obras publicadas bajo la misma etiqueta, los autores han sido definidos por esta definición pública de su empresa en la medida en que han debido definirse en relación con ella: confrontados con la imagen que el público y la crítica se hacían de ellos, fueron alentados a pensarse como parte de algo más que un agrupamiento ocasional, es decir, como una escuela dotada de su programa estético propio, de sus antepasados epónimos, sus críticos titulares y sus portavoces. En suma, los juicios más personales que uno pueda tener sobre una obra, aunque fuese la suya propia, son siempre juicios colectivos en tanto tomas de posición que refieren a otras tomas de posición, no sólo de manera directa y consciente sino también de manera indirecta e inconsciente, por la mediación de las relaciones objetivas entre las posiciones de sus autores en el campo. A través del sentido público de la obra que se constituye en las interacciones infinitamente complejas entre juicios a la vez determinados y determinantes, a través de las sanciones objetivas que el mercado de los bienes simbólicos impone a las "aspiraciones" y "ambiciones" del productor y, en particular, a través del grado de reconocimiento y consagración que le otorga, toda la estructura del campo se interpone entre el productor y su obra pasada y, al mismo tiempo, futura: la definición social de las aspiraciones cuya realización está objetivamente inscripta como posible, probable o imposible en su posición le impone las ambiciones que puede y debe vivir como razonables, legítimas o ilegítimas.

Dado que la lógica misma del campo los condena a comprometer su salvación en la más mínima toma de posición y a acechar en la incertidumbre los signos siempre ambiguos de una elección siempre suspendida, los intelectuales, artistas y científicos pueden vivir el fracaso como un signo de elección o el éxito demasiado rápido o demasiado estrepitoso como una amenaza de maldición (por referencia a una definición históricamente datada del artista consagrado o maldito); no pueden ignorar el valor propiamente cultural que se les atribuye (al menos en la medida en que dirige la calidad y la existencia misma de la recepción de su obra), es decir, la posición que ocupan en la jerarquía de la legitimidad cultural y que se les recuerda a través de los signos de reconocimiento o de exclusión que constantemente encuentran en las relaciones con los

pares o con las instancias de consagración. Esta sanción objetiva afecta al mismo tiempo su práctica y su obra, modificando la relación que mantienen con su obra y contribuyendo a definir, entre otras cosas, el nivel de ambición que autoriza y exige un nivel determinado de consagración. Así, en la mayor parte de las disciplinas científicas, los progresos en la consagración van acompañados del abandono de los trabajos empíricos en beneficio de las síntesis teóricas, más prestigiosas; se ve incluso a los matemáticos, los físicos o los biólogos más consagrados coronar una carrera de especialista con cualquier obra de ambición filosófica, como si se propusieran reconvertir en el mercado más amplio –y bajo una cierta relación más prestigiosa– de la gran discusión intelectual el capital de prestigio con que cuentan en el universo de los especialistas; y, más generalmente, todo ocurre como si el campo esperara que aquellos a quienes otorga la consagración más alta asuman el rol casi profético del *intelectual total*, llamado a dar su opinión o a expresar sus sentimientos sobre las cuestiones últimas de la existencia.[66] Sin duda, es a través de la posición que asigna a las diferentes categorías de productores en la jerarquía de la legitimidad como el campo –del cual esta jerarquía constituye el principio de estructuración más específico– dirige más directamente la producción.[67] En efecto, así como en todo campo de producción existe siempre una jerarquía de las posiciones bajo la relación de la legitimidad, así también las diferentes posiciones constitutivas del campo cultural correspondiente tienden a organizarse según una jerarquía que puede

66 Si lo que uno podría llamar el modelo de "J'accuse" posee en Francia una fuerza de imposición particular, se debe sin duda a las particularidades de la historia de la fracción intelectual y, entre otras cosas, al peso relativamente importante de los productores intelectuales independientes y, correlativamente, al rol de las revistas y de los semanarios destinados al gran público intelectual y llamados por ello a manifestar ese tipo de demanda.

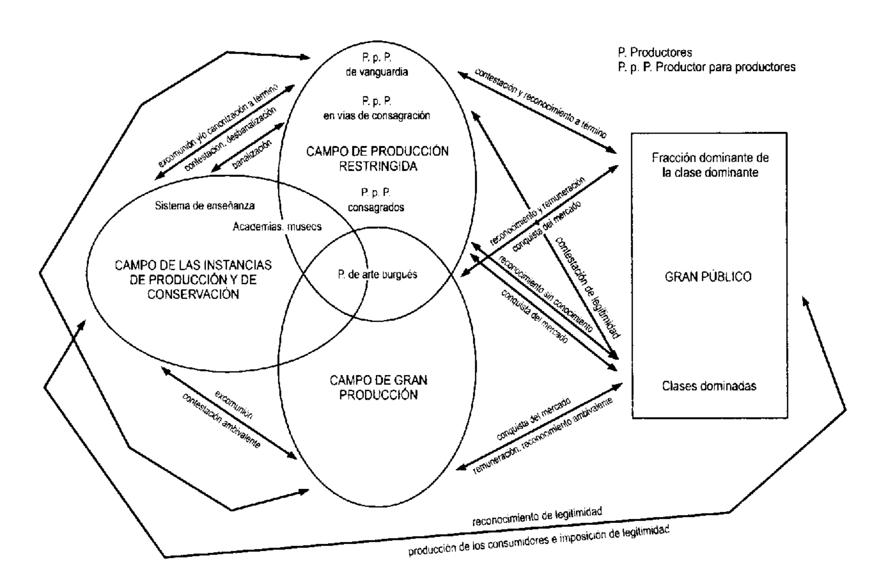
67 Para caracterizar cabalmente la posición de un agente en el campo sería necesario tomar en cuenta, además de su posición en la jerarquía propiamente cultural de la legitimidad, su posición en las diferentes jerarquías respecto de las que puede también definirse (por ejemplo, para un universitario, la jerarquía del poder propiamente universitario) y el *grado de cristalización* de sus posiciones en las diferentes jerarquías, pudiendo ser, todas estas características, relacionadas con las características particulares de su obra. De manera general, la estructura del poder en una comunidad intelectual no coincide necesariamente con la jerarquía de los prestigios propiamente culturales. En efecto, si ciertos agentes poseen un poder intelectual en virtud de su prestigio intelectual (autores consagrados que pueden transmitir su carisma a través de prefacios o de artículos, autoridades académicas, etc.), otros agentes pueden poseer un poder en el campo con ausencia de todo prestigio propiamente intelectual.

no aflorar jamás completamente a la conciencia de los agentes, aunque más no sea porque no encuentra enteramente su principio en el campo mismo (basta pensar, por ejemplo, en la eminente posición que ocupa la teoría). A cada una de las posiciones en la jerarquía de los grados de consagración (que, al menos al comienzo de una carrera intelectual, artística o científica, puede identificarse con el grado de consagración escolar) corresponde una relación más o menos ambiciosa o resignada con el campo, él mismo jerarquizado, de las posiciones culturales: el análisis de las trayectorias revela que no solamente las "elecciones" más comúnmente imputadas a la "vocación", como la de la especialidad (las matemáticas antes que la biología, la lingüística o la sociología más que la filología o la geografía, el oficio de escritor más que el de crítico, el de pintor o poeta antes que el de novelista o cineasta, etc.), sino también, más profundamente, la manera de desempeñarse en la especialidad "elegida", dependen de la posición actual y potencial que el campo atribuye a las diferentes categorías de agentes por intermediación del sistema de las instancias de consagración cultural. Se puede suponer que las leyes que regulan las "vocaciones" intelectuales o artísticas son semejantes, en su principio, a las que regulan "elecciones" escolares tales como la "elección" de la facultad o de la disciplina, y que hacen, por ejemplo, que la "elección" de la disciplina sea cada vez más "ambiciosa" (por referencia a la jerarquía vigente en el campo universitario) entre la categoría de estudiantes o profesores más fuertemente consagrados académicamente y los más favorecidos bajo la relación del origen social o, incluso, que una categoría determinada de docentes y de investigadores tenga una producción más abundante y más "ambiciosa" (es decir, más fuertemente orientada hacia las prácticas mejor situadas en la jerarquía de la legitimidad) cuando la consagración escolar de sus miembros, siempre mediatizada por el origen social, es más grande.

Solamente a condición de construir, por una parte, la estructura del campo de las posiciones posibles (ya sea el campo de producción restringida o el campo del poder por oposición a esos objetos preconstruidos que son "las elites" o los "intelectuales") y, por otra parte, el sistema de los mecanismos sociales que tienden a proveer esas posiciones –es decir, el sistema de los mecanismos de reproducción de las estructuras sociales– es posible plantear adecuadamente y resolver el problema de la armonía casi milagrosa que se observa, en dominios muy diferentes, entre los "puestos" (es decir, en el caso particular, la posición en la estructura del campo intelectual y las tomas de posición inscriptas en esta posición) y las aptitudes socialmente condicionadas de la mayor parte de los ocu-

pantes de esos puestos (los casos de discordancia plantean problemas igualmente importantes). En lugar de realizar esa doble construcción, se puede plantear la cuestión abstracta e insoluble de la distinción entre la parte de las prácticas o las ideologías que remite a las influencias primarias, es decir, a la primera educación familiar, y la parte que se explica por la situación profesional. Basta con observar que la posición ocupada y la manera de ocuparla dependen de toda la trayectoria que conduce hasta allí, es decir, de la posición inicial, la de la familia de origen, definida a su vez por una cierta trayectoria, para ver todo lo que esa problemática puede tener de ficticio.

Campo de producción y de circulación de los bienes simbólicos



Entre los factores sociales encaminados a determinar las leyes de funcionamiento de un campo científico, ya se trate de la productividad de una disciplina en su conjunto o de la productividad diferencial de los diferentes sectores o, incluso, de las normas y mecanismos que rigen el acceso a la notoriedad, los más importantes son, sin duda, los factores estructurales tales como la posición de cada disciplina en la jerarquía de las ciencias

(que dirige el conjunto de los mecanismos de orientación y selección) y la posición de los diferentes productores en la jerarquía propia de cada una de esas disciplinas. Las transferencias de mano de obra que llevan a una parte importante de los productores hacia la disciplina científica (o, en otro ámbito, al género artístico) más consagrada del momento y que se consideran inspiradas por la "vocación" o inscriptas en la lógica de un itinerario intelectual podrían, como ciertos préstamos apresurados de modelos y de esquemas, ser simples reconversiones destinadas a asegurar el mejor rendimiento económico o simbólico de un determinado tipo de capital cultural. La sensibilidad necesaria para presentir los movimientos de la bolsa de valores culturales, la audacia indispensable para responder a ellos sin dilaciones, abandonando las vías trazadas del porvenir más probable, o para precederlos, dependen también de factores sociales tales como la naturaleza del capital poseído y, por ende, del origen escolar y social, con las posibilidades objetivas y las aspiraciones ligadas a él.[68] Asimismo, el interés que en un momento dado lleva a diferentes categorías de investigadores a volcarse a diferentes tipos de prácticas en el interior de una disciplina científica dada (por ejemplo: la investigación empírica o la teoría) depende, por una parte, de las ambiciones que su formación y su éxito académico y, correlativamente, su posición en la jerarquía de la disciplina (características muy diversamente estimadas según el origen social, es decir, según el habitus producido por la primera educación de clase) los autorizan a concebir asegurándoles posibilidades razonables de realizarlas y, por otra parte, de la jerarquía objetivamente reconocida de las prácticas y los objetos de estudio legítimos, es decir, de los diferentes beneficios materiales y simbólicos –totalmente iguales por otra parte– que esas prácticas u objetos están en condiciones de procurar. La atracción que ejercen las investigaciones más teóricas puede explicarse por el hecho de que su rendimiento simbólico es incomparablemente más grande que el de las investigaciones puramente empíricas en todas

68 Así, se ha podido mostrar que el desarrollo que ha conocido la psicología en Alemania a fines del siglo XIX se explica por el estado del mercado universitario que favorecía la movilidad de los profesores y de los estudiantes de psicología hacia otros dominios y por la posición relativamente baja de la filosofía en el campo universitario que hacía de él un terreno soñado para las empresas innovadoras de los transgresores de las disciplinas más altas (cf. J. Ben-David y R. Collins, "Social Factors in the Origins of a New Science: The Case of Psichology", *American Sociological Review*, vol. 31, nº 4, agosto de 1966, pp. 451-465).

las disciplinas, jerarquizadas a su vez según el mismo principio, es decir, de las más teóricas a las más prácticas.[69]

Si las relaciones constitutivas del campo de las posiciones culturales sólo revelan por completo su sentido y su función cuando se las relaciona con el campo de las relaciones entre las posiciones ocupadas por los que las producen, las reproducen o las utilizan, es porque las tomas de posición intelectuales, artísticas o científicas son siempre estrategias inconscientes o semiconscientes en un juego cuya apuesta es la conquista de la legitimidad cultural o, si se quiere, del monopolio de la producción, la reproducción y la manipulación legítimas de los bienes simbólicos y del poder correlativo de imposición legítima. Pretender encontrar en el campo cultural toda la verdad de ese campo es transferir al cielo de las relaciones de oposición y de homología lógicas y semiológicas las relaciones objetivas entre diferentes posiciones en el campo de las relaciones de producción; es hacer desaparecer, al mismo tiempo, la cuestión de la relación que los diferentes sistemas de tomas de posiciones culturales constitutivas de un estado dado del campo cultural mantienen con los sistemas de intereses específicamente culturales (u otros) de los diferentes grupos que compiten por la legitimidad cultural, es decir, la cuestión de las funciones sociales que cumplen en las estrategias de esos grupos. Así, puede postularse que no hay toma de posición cultural que no pueda ser objeto de una doble lectura en la medida en que puede ser referida, por una parte, al universo de las tomas de posición culturales (científicas, intelectuales o artísticas) constitutivas del campo propiamente cultural y, por otra parte, a título de estrategia consciente o inconsciente, al campo de las posiciones aliadas o enemigas.[70] Esto ocurre, en el caso más favorable a la representación ingenuamente idealista de la ciencia, porque no carece de ejemplos de tomas de posición que se sitúan en el plano único de las estrategias "políticas". Una investigación orientada por esta hipótesis encontraría, sin duda, sus mejores referen-

69 Los movimientos de la bolsa de los valores culturales que se sitúan en el corto plazo no deben disimular las constantes, tal como la dominación de las disciplinas más teóricas sobre las disciplinas más orientadas a la práctica.

70 Sería necesario prestar una atención particular a las estrategias puestas en práctica en las relaciones con los grupos que ocupan en el campo una posición vecina: la ley de la búsqueda de la distinción explica, en efecto, la paradoja aparente que quiere que los conflictos más encarnizados y también los más significativos opongan cada grupo a sus vecinos más inmediatos, los más directamente amenazantes para su identidad, es decir, para su distinción, por lo tanto, para su existencia propiamente cultural.

cias en un análisis metódico de las *referencias privilegiadas*, concebidas no como simples índices de circuitos de intercambios de información entre los productores contemporáneos o de épocas diferentes sino como otras tantas referencias que circunscriben el campo de los aliados y los adversarios privilegiados y que son objetivamente asignadas a cada categoría de productores dentro del *campo de batalla ideológico* común al conjunto de un campo o de un subcampo de producción.[71] La construcción del

71 Puede verse que la detección de los trazos pertinentes supone, aquí como en otra parte, una interrogación sistemática sobre las funciones de los tipos diferentes de referencia. No hay necesidad de decir que la "citalogía" ignora casi siempre esta cuestión, al tratar implícitamente la referencia a un autor como un índice de reconocimiento, lo que es la justificación aparente, casi siempre asociada a funciones tales como la manifestación de relaciones de vasallaje o de dependencia, de estrategias de afiliación, de anexión o de defensa (es, por ejemplo, el rol de las referencias-garantías, de las referencias ostentatorias o de las referencias-coartada). Es necesario citar aquí dos "citálogos" que tienen, al menos, el mérito de plantear una cuestión sistemáticamente ignorada por sus colegas: "uno cita a otro autor por razones complejas –para conferir sentido, autoridad, profundidad a una afirmación, para mostrar su conocimiento del trabajo en el mismo dominio y evitar que parezcan un plagio incluso las ideas concebidas independientemente. La cita está destinada a los lectores, considerando que algunos de ellos, al menos, tienen un conocimiento de la obra citada (a falta de lo cual la cita no tendría casi sentido) y adhieren a las normas que conciernen a lo que debe y puede o no puede serle atribuido" (J. S. Cloyd and A. P. Bates, "George Homans in Footnotes: the Fate of Ideas in Scholarly Communication", *Sociological Inquiry*, 1964, p. 122). Mientras no se denuncia inmediatamente de manera explícita y directa (como en el caso de referencias polémicas o deformantes), la función estratégica de una referencia puede ser aprehendida en su *modalidad*, humilde o soberana, impecablemente universitaria o negligente, explícita o implícita, y, en ese caso, inconsciente, inhibida (y que indica una fuerte relación de ambivalencia) o a sabiendas disimulada (por prudencia táctica, por voluntad de anexión más o menos visible e ingenua –plagio– o por desdén). Las consideraciones estratégicas pueden así estar presentes en las citas más directamente orientadas hacia las funciones que les son comúnmente reconocidas por la citalogía. Basta con pensar en lo que uno podría llamar la referencia *mínima*, que consiste en reconocer una deuda precisa y claramente especificada (por la cita textual de una frase o de una expresión) para ocultar una deuda más global y más difusa (se puede observar de paso que existen también referencias *máximas*, cuyas funciones pueden variar desde el homenaje obligado hasta el anexionismo autovalorizador cuando el aporte del que cita al pensamiento citado, necesariamente prestigioso en ese caso, es bastante importante y evidente). Las referencias que los americanos designan con el término muy significativo de *founding fathers* cumplen funciones, en todos los puntos, análogas a las que las sociedades arcaicas hacen desempeñar a los antepasados epónimos, al precio de una manipulación estratégica de las genealogías destinada a permitir la legitimación de las alianzas o de las divisiones presentes. Es necesario mencionar incluso, en esta lógica, las referencias

sistema de relaciones que cada categoría de productores mantiene con fuertes competidores, hostiles, aliados o neutros, que es necesario aniquilar, intimidar, cuidarse, anexar o reunir, supone una ruptura tajante con los presupuestos implícitos que prohíben a la "citalogía" trascender las relaciones más fenoménicas y, en particular, con la representación sumamente ingenua de la producción cultural implícita en el hecho de tomar en cuenta sólo las *referencias explícitas*, es decir, la única cara visible, tanto para el productor como para el público, de las referencias efectuadas. ¿Cómo reducir a las menciones explícitas la presencia de Platón en los textos de Aristóteles, de Descartes en los textos de Leibniz, de Hegel en los textos de Marx y, más generalmente, de esos *interlocutores privilegiados* que cada productor transporta en todos sus escritos, maestros de cuyos esquemas de pensamiento se ha apropiado al punto de no pensar sino en ellos y por ellos, adversarios íntimos que pueden dirigir su pensamiento imponiéndole el terreno y el objeto del conflicto? Además, dado que los conflictos manifiestos disimulan, ante los propios ojos de los involucrados, el *consenso* en el *disenso* que define el campo de batalla ideológico de una época determinada –y que el sistema de enseñanza contribuye a producir inculcando, además de todo un lote de presupuestos implícitos y disposiciones inconscientes (categorías de pensamiento y apreciación, esquemas imaginativos, etc.), una jerarquía indiscutida de los temas y problemas que merecen discusión–, sólo las referencias implícitas permiten construir este espacio definido por un sistema de puntos de referencia comunes que parecen tan naturales e indiscutibles que jamás son objeto de una toma de posición consciente, y en relación con el cual se definen diferencialmente todas las tomas de posición de las diferentes categorías de productores.[72]

---

que funcionan como emblemas totémicos destinadas a testimoniar, a la manera de una profesión de fe que es en ella misma su fin, un vasallaje total e incondicional.

72 Así, las estrategias propias de una categoría determinada de productores se refieren a una representación más o menos explícitamente elaborada de la problemática vigente, es decir, de los temas y problemas que se imponen a la discusión (a tal punto que, a veces, la ausencia de posición es incluso una toma de posición) en una cierta coyuntura intelectual y política (objeto de varias referencias tácitas). Lo que revelan los silencios y las elipsis de la obra son los postulados implícitamente asumidos, los credos a tal punto evidentes que están tácitamente presupuestos más que explícitamente profesados, las formas de pensamiento y de expresión, las taxonomías políticas y estéticas, el "*pathos* metafísico", según el término de Lovejoy, que caracteriza toda una época.

Las teorías, los métodos y los conceptos que parecen y se aparecen como simples contribuciones al progreso de la ciencia son también maniobras "políticas" que apuntan a instaurar, restaurar, reforzar, salvaguardar o invertir una estructura determinada de relaciones de dominación simbólica o, si se prefiere, a conquistar o defender el monopolio del ejercicio legítimo de una actividad científica y del poder de conceder o negar la legitimidad a las actividades concurrentes. ¿Cómo no ver, por ejemplo, que las "parejas epistemológicas" que forman la teoría general y el empirismo o el formalismo y el positivismo recubren oposiciones "políticas" entre grupos que ocupan posiciones diferentes en el campo de la ciencia sociológica y están destinadas a transformar en elecciones epistemológicas, según el mecanismo del resentimiento que describe Nietzsche, los intereses asociados a la posesión de un tipo determinado de capital científico (a su vez ligado a un tipo determinado de formación) y a una posición determinada en el campo científico? ¿No se comprende mejor la razón de ser (y el lugar socialmente eminente) de la noción de "teoría de alcance medio" que propone Merton, cuando formula la hipótesis de que su función ha sido asegurar la reconciliación y la coalición de los teóricos y los empiristas y procurar a su autor, ubicado así por encima de las partes, la autoridad indiscutida de un árbitro o un experto en teoría (como otros en metodología)?[73] ¿Cuántos problemas, discusiones, críticas, polémicas, pero también conceptos, métodos, construcciones teóricas, no tienen otra razón de existir que la búsqueda de la distinción (basta pensar en la retraducción, por parte de Max Weber, de "maná" por "carisma") u otras estrategias cuyo principio generador es siempre la competencia por el monopolio de la legitimidad

73 Randall Collins, que sugiere esta hipótesis, escribe por otra parte: "Alrededor de 1950, los funcionalistas detentaban virtualmente el monopolio de la teoría, en ausencia casi completa de competencia. Desde entonces, la escuela ha intentado perpetuar la creencia de que ella *era la* teoría sociológica, en primer lugar, afirmando esta pretensión en toda ocasión (basta pensar en la tendencia de Talcott Parsons a hablar de evolución de la sociología cuando piensa en la evolución de las ideas parsonianas). Neil Smelser, el más creativo de los parsonianos, ha heredado la tarea de administrar ese sucedáneo de imperio y los ejemplos típicos de enunciados políticos no faltan en sus *Essays in Sociological Explanation*. Uno de ellos, titulado "Sociology and the other Social Sciences", es un enunciado de política extranjera que intenta dividir el territorio de investigación, de establecer fronteras netas y de hacer ofertas de cooperación internacional. Otro, titulado "The Optimum Scope of Sociology", es una tentativa para regular los conflictos que dividen la sociología asignando su propio fin a cada grupo en la división científica del trabajo, concebido, desde luego, en una perspectiva funcionalista" (R. Collins, "Sociology-Building, compte rendu", *Berkeley Journal of Sociology*, 14, verano de 1969, pp. 73-83).

científica? Basta pensar, por ejemplo, en todos los ciclos de legitimación recíproca (del tipo A legitima a B que legitima a C que legitima a A), cuyo rendimiento simbólico es mayor cuanto más largos y complejos son, por lo tanto menos susceptibles de ser percibidos como un cínico intercambio de servicios, o en los pactos provisorios o duraderos de no agresión que sólo son posibles entre agentes no enfrentados en una competencia directa (como teóricos y empiristas, investigadores de generaciones, de disciplinas o de especialidades diferentes, etc.); basta pensar incluso en la *anexión simbólica*, practicada sobre todo por los grandes teóricos en sus relaciones con los empiristas o los teóricos de menor vuelo reducidos al estado de discípulos ignorados, o a la excomunión por cuestionamiento de la autoridad y de la calificación científica de los concurrentes.[74] Estas estrategias jamás se ven tan bien como en esas obras de "grandes metodólogos", codificaciones escolásticas de las reglas de la práctica científica que son inseparables del proyecto de edificar esas suertes de papados intelectuales, fuertes de un cuerpo internacional de vicarios, regularmente visitados o reunidos en concilio y encargados de ejercer un control riguroso y constante sobre la práctica común, o en las vastas cumbres de los "grandes teóricos" que, llevados a buscar en una historia anunciadora de su advenimiento el fundamento de su legitimidad, se esfuerzan por integrar en una síntesis ecléctica todos los aportes pasados, presentes y futuros de la investigación teórica y empírica y de defender su pretensión a la soberanía intelectual por la retórica cautivante de la autolegitimación, por la anexión simbólica y, también, por el ejercicio exhortador de un poder casi patronal de organización del trabajo, distribución de las tareas y arbitraje de los conflictos.

Ignorando los sistemas de relaciones sociales en los cuales han sido producidos y utilizados los sistemas simbólicos que somete al análisis y disociando al mismo tiempo las estructuras de las funciones sociales, pa-

74 Debido a que muchos de los conflictos que se entablan en apariencia en el cielo puro de los principios y de las teorías deben siempre la parte más oscura de sus razones de existencia y, a veces, toda su existencia a las tensiones patentes o latentes del campo de producción, numerosas querellas ideológicas del pasado nos resultan, en un primer momento, incomprensibles: la única participación realmente "vivida" en los conflictos del pasado es, quizás, la que autoriza la homología de las posiciones ocupadas en campos de épocas diferentes. Las discordancias entre el juicio de los contemporáneos y el de la "posteridad" se deben también, por una parte, al hecho de que las relaciones de competencia que pueden prohibir o retardar un juicio equitativo son, si no abolidas, al menos debilitadas o transformadas, sin tener en cuenta que las relaciones de poder (monopolios, carteles, etc.) que tienden a frenar el libre juego de la crítica se encuentran brutalmente aniquiladas (lo que explica la importancia de las estrategias de sucesión).

sadas y/o presentes, para las cuales y por las cuales han sido producidas y reproducidas, la interpretación estrictamente interna se expone, en el mejor de los casos, a asumir una función ideológica acreditando la ideología propiamente intelectual de la neutralidad ideológica del intelectual y de sus producciones; pero además se condena, la mayoría de las veces, a un formalismo arbitrario porque la construcción adecuada del objeto de análisis (por ejemplo, la simple delimitación del corpus) supone un análisis sociológico de las funciones sociales que fundamentan la estructura y el funcionamiento de todo sistema simbólico. El semiólogo que, autorizándose con el ejemplo de la etnología, pretende aprehender la estructura de una obra literaria o artística mediante un análisis estrictamente interno, que pone entre paréntesis las condiciones sociales en que ha sido engendrada y funciona la obra, es decir, la función que cumple para las diferentes categorías de consumidores, se expone a los mismos errores teóricos que el etnólogo que no encuentra en la observación directa de las condiciones de reproducción y utilización de sistemas simbólicos, tales como mitos o rituales, el sustituto del conocimiento (inaccesible en este caso) de las condiciones sociales de producción de esos sistemas.

Un campo de producción puede haber conquistado una autonomía casi completa en relación con las fuerzas y demandas externas, como el campo de las ciencias más puras, sin dejar de ser susceptible al análisis sociológico. En efecto, en todo caso le corresponde a la sociología establecer las condiciones externas que deben cumplirse para la instauración de un sistema de relaciones sociales de producción, circulación y consumo (por ejemplo, el campo científico o un subcampo artístico) que presenten las características sociales necesarias para el desarrollo autónomo de la ciencia o del arte; le corresponde también determinar las leyes de funcionamiento que caracterizan adecuadamente tal campo relativamente autónomo de relaciones sociales y que son apropiadas para conducir al principio de las producciones simbólicas correspondientes. Es siempre en un sistema de relaciones sociales que obedecen a una lógica específica donde se encuentran objetivamente definidos los principios de "selección" que los diferentes grupos de productores comprometidos en la competencia por la legitimidad cultural operan más inconsciente que conscientemente en el interior del universo de significaciones real o virtualmente disponibles en un momento dado del tiempo, en función de los sistemas de intereses y ambiciones objetivamente ligados a la posición que ocupan en esas particulares relaciones de fuerza que son las relaciones sociales de producción, circulación y consumo simbólicas. En

efecto, la ciencia no tiene ninguna razón para otorgar a la sociedad de los científicos (o de los escritores y los artistas) el estatus de excepción que ella se autoconcede voluntariamente. Los sistemas simbólicos que un grupo produce y reproduce en y para un tipo determinado de relaciones sociales sólo revelan su verdadero sentido si se los vincula con las relaciones de fuerza que los hacen posibles y sociológicamente necesarios (su función social no es otra cosa que el conjunto de sus "razones sociales de existir"), es decir, con las condiciones sociales de su producción, reproducción y utilización y, más precisamente, con las condiciones de producción, reproducción y utilización de los esquemas de pensamiento de los cuales son producto. Tratándose del tipo particular de sistemas simbólicos que son las obras científicas, hay que tomar en cuenta la forma específica que revisten las relaciones de fuerza dentro de esos campos relativamente autónomos y orientados en relación con funciones específicas, es decir, que se los construya como relaciones sociales que comprometen, en la competencia por el monopolio del ejercicio de la violencia simbólica legítima, todo el poder de violencia simbólica conquistado en esas relaciones.

A medida que el campo de producción restringida se cierra sobre sí mismo y se afirma capaz de organizar su producción en referencia a normas de perfección que él mismo ha producido –desterrando todas las funciones externas y excluyendo de la obra todo contenido social o socialmente marcado–, la dinámica de las relaciones de competencia por la consagración propiamente cultural instauradas en el campo de producción tiende a devenir el principio exclusivo de la producción de obras y de la dinámica de su sucesión. Para explicar el hecho de que, sobre todo desde mediados del siglo XIX, el arte encuentra en sí mismo su principio de cambio –como si la historia fuera interior al sistema y el devenir de las formas de representación y expresión no fuera sino el producto del desarrollo lógico de los sistemas de axiomas propios de las diferentes artes–, no hay necesidad de hipostasiar, como frecuentemente se ha hecho, las leyes de esta evolución: si existe una historia relativamente autónoma del arte (o de la literatura, la filosofía y la ciencia) es porque, a medida que la constitución del campo en tanto tal y, correlativamente, del arte en tanto arte, determina la explicitación y la sistematización de los principios propiamente artísticos de producción y evaluación de la obra de arte, la relación que cada categoría de productores mantiene con su producción y, por ende, su producción misma, son dirigidas cada vez más exclusivamente por la relación que mantiene con las tradiciones y las normas propiamente artísticas producidas y reproducidas en el campo y

que depende, en sí misma, de su posición en la estructura del campo de producción.

Pero si la legitimidad cultural aparece como la "norma fundamental" –utilizando el lenguaje de Kelsen– del campo de producción restringida, sería peligroso hacer de ello el fundamento último de una "teoría pura" de la cultura.[75] En efecto, si la autonomía relativa del campo de producción restringida autoriza a intentar construir un modelo "puro" de las relaciones objetivas que lo constituyen y de las interacciones que en él se instauran, no hay que olvidar que esta construcción formal es producto de la provisoria puesta entre paréntesis de las relaciones que unen el campo de producción restringida, en tanto sistema de relaciones de fuerza de un tipo específico, al campo que engloba las relaciones de fuerza entre las clases. Porque el fundamento último de esta "norma fundamental" –que sería vano buscar en el campo mismo– reside en órdenes donde reinan otros poderes que la legitimidad cultural, las funciones objetivamente asignadas a cada categoría de productores y a sus productos por su posición en el campo y por los sistemas de intereses propiamente culturales allí ligados están siempre como recubiertas y reduplicadas por las funciones externas objetivamente cumplidas en y por el cumplimiento de las funciones internas.

75 Cf. J. Piaget, *Introduction à l'épistémologie génétique*, París, Presses Universitaires de France, 1950, t. III, p. 239.

6. La producción de la creencia
Contribución a una economía de los bienes simbólicos

Una vez más, el término "empresario" me molesta.
SVEN NIELSEN, presidente director general de *Presses de la Cité*

En otro ámbito he tenido el honor, si no el placer, de perder dinero haciendo traducir los dos volúmenes monumentales del Hemingway de Carlos Baker.
ROBERT LAFFONT

LA DENEGACIÓN DE LA "ECONOMÍA"[1]

El comercio de arte, comercio de las cosas en las que no hay comercio, pertenece a la clase de prácticas en las que sobrevive la lógica de la economía precapitalista (como, en otro orden, la economía de los intercambios entre generaciones) y que, al funcionar como *denegaciones* prácticas, sólo pueden hacer lo que hacen haciendo como si no lo hicieran: desafiando la lógica ordinaria, estas prácticas dobles se prestan a dos lecturas opuestas pero igualmente falsas, que deshacen su dualidad y duplicidad esenciales reduciéndolas a la denegación o bien a lo que está denegado, al desinterés o al interés. El desafío que las economías fundadas sobre la denegación de lo "económico" plantean a cualquier clase de economicismo reside precisamente en el hecho de que sólo funcionan y pueden funcionar en la práctica –y no únicamente en las representaciones– al precio de un rechazo constante y colectivo del interés propiamente "económico" y de la verdad de las prácticas que el análisis "económico" devela.

1 Las comillas marcarán, de ahora en más, que se trata de "economía" en el sentido restringido de economicismo.

En ese cosmos económico cuyo funcionamiento está definido por un "rechazo" de lo "comercial" que es, de hecho, una denegación colectiva de los intereses y los beneficios comerciales, las conductas más "antieconómicas", las más visiblemente "desinteresadas" e incluso aquellas que en un universo "económico" ordinario serían las más despiadadamente condenadas, encierran una forma de racionalidad económica (incluso en el sentido restringido) y de ningún modo excluyen a sus autores de los beneficios, aun económicos, prometidos a quienes se conforman a la ley del universo. Dicho de otro modo, junto a la búsqueda del beneficio "económico" que, al hacer del comercio de bienes culturales un comercio como los otros, y no de los más rentables "económicamente" (como lo recuerdan los más avisados, es decir, los más "desinteresados" comerciantes de arte), se contenta con ajustarse a la demanda de una clientela convertida de antemano, hay lugar para la *acumulación del capital simbólico* como capital económico o político denegado, desconocido y reconocido, por lo tanto legítimo, "crédito" capaz de asegurar, bajo ciertas condiciones y siempre a plazos, beneficios "económicos". Los productores y vendedores de bienes culturales abocados a lo "comercial" se condenan ellos mismos, y no sólo desde un punto de vista ético o estético, porque se privan de las posibilidades ofrecidas a los que, sabiendo *reconocer* las exigencias específicas del universo o, si se quiere, desconocer y hacer desconocer los intereses en juego en su práctica, se prodigan los medios para obtener los beneficios del desinterés. En resumen, cuando el único capital útil y eficaz es ese capital desconocido, reconocido, legítimo, que se llama "prestigio" o "autoridad", el capital económico que la mayoría de las veces suponen las empresas culturales sólo puede asegurar los beneficios específicos que produce el campo –y, al mismo tiempo, los beneficios "económicos" que siempre implican– si se reconvierte en capital simbólico. La única acumulación legítima, tanto para el autor como para el crítico, tanto para el comerciante de cuadros como para el editor o el director de teatro, consiste en hacerse un nombre, un capital de consagración que implica el poder de consagrar objetos (es el efecto de marca o de firma) o personas (por la publicación, la exposición, etc.), y por lo tanto de atribuir valor y extraer beneficios de esta operación.

La denegación no es una negación real del interés "económico" que siempre está presente en las prácticas más "desinteresadas" ni una simple "disimulación" de los aspectos mercantiles de la práctica, como podrían pensar los observadores más atentos. La empresa económica denegada del comerciante de cuadros o del editor, "banqueros culturales" en quienes el arte y los negocios convergen prácticamente –cosa que los predis-

pone a desempeñar el papel de chivo expiatorio–, tiene éxito, incluso "económicamente", sólo si está orientada por el dominio práctico de las leyes de funcionamiento del campo de producción y circulación de los bienes culturales, es decir, por una combinación totalmente improbable, en todo caso raramente exitosa, del realismo que implica concesiones mínimas a las necesidades "económicas" denegadas y no negadas y de la convicción que las excluye.[2] Como la denegación de la economía no es una simple máscara ideológica ni un repudio completo del interés económico, los nuevos productores que tienen su convicción por todo capital podrán, por un lado, imponerse en el mercado reclamando para sí valores en nombre de los cuales los productores dominantes han acumulado su capital simbólico y, por otro lado, sólo quienes sepan adaptarse a las coacciones "económicas" inscriptas en esta economía de la mala fe podrán recibir plenamente los beneficios "económicos" de su capital simbólico.

2 El "gran" editor, como el "gran" *marchand*, asocia la prudencia "económica" (con frecuencia se burlan de su gestión de "padre de familia") a la audacia intelectual, distinguiéndose también de los que se condenan, al menos "económicamente", porque comprometen la misma audacia o la misma desenvoltura en el negocio comercial y en la empresa intelectual (sin hablar de los que combinan la imprudencia económica y la prudencia artística: "Un error sobre los precios de costo o sobre las tiradas puede desencadenar catástrofes, incluso si las ventas son excelentes. Cuando Jean-Jacques Pauvert hizo reimprimir *Littré*, el negocio se anunciaba fructífero debido al número inesperado de suscriptores. Pero cuando salió se dio cuenta de que un error de estimación del precio de costo hacía perder una quincena de francos por obra. El editor debió ceder la operación a un colega" (B. Demory, "Le livre à l'âge de l'industrie", *L'Expansion*, octubre de 1970, p. 110). Así se comprende mejor que Jérôme Lindon sea elogiado a la vez por el gran editor "comercial" y el pequeño editor de vanguardia: "Un editor, con un equipo muy pequeño y pocos gastos generales, puede vivir plenamente imponiendo su personalidad. Esto exige una disciplina muy estricta de su parte, pues se encuentra atrapado entre el equilibrio financiero a asumir, por una parte, y la tentación del crecimiento, por la otra. Admiro profundamente a Jérôme Lindon, director de Ediciones de Minuit, que ha sabido mantener ese difícil equilibrio a lo largo de toda su vida de editor. Ha sabido hacer prevalecer sólo lo que amaba, sin dejarse distraer en el camino. Es necesario que haya editores como él para que nazca la nueva novela y otros como yo, para reflejar las facetas de la vida y de la creación" (R. Laffont, *Editeur*, París, Laffont, 1974, pp. 291-292). "Era la guerra de Argelia y puedo decir que, durante tres años, he vivido como un militante del FNL, mientras me volvía editor. En las Ediciones de Minuit, Jérôme Lindon, que ha sido siempre para mí un ejemplo, denunciaba la tortura" (F. Maspero, "Maspero entre tous les feux", *Nouvel Observateur*, 17 de setiembre de 1973).

¿QUIÉN CREÓ AL "CREADOR"?

La ideología carismática que está en el origen mismo de la creencia en el valor de la obra de arte –y por lo tanto, en el del funcionamiento del campo de producción y circulación de los bienes culturales– constituye, sin duda, el principal obstáculo para una ciencia rigurosa de la producción del valor de los bienes culturales. En efecto, ella orienta la mirada hacia el *productor aparente* –pintor, compositor, escritor, en suma, hacia el "autor"–, prohibiendo preguntar quién autoriza al autor, quién hace la autoridad con la cual el autor se autoriza. Si es demasiado evidente que el precio de un cuadro no se determina por la suma de los elementos del costo de producción –materia prima, tiempo de trabajo del pintor– y si las obras de arte proporcionan un ejemplo de oro a quienes pretenden refutar la teoría marxista del valor trabajo (que, por otra parte, otorga un estatus de excepción a la producción artística), es quizás porque se define mal la unidad de producción o, lo que viene a ser lo mismo, el proceso de producción.

La cuestión se puede plantear en su forma más concreta (la que reviste, a veces, a ojos de los agentes): ¿quién –el pintor o el *marchand*, el escritor o el editor o el director de teatro– es el verdadero productor del valor de la obra? La ideología de la creación, que hace del autor el origen primero y último del valor de la obra, disimula que el comerciante de arte (*marchand*, editor, etc.) es, inseparablemente, quien explota el trabajo del "creador" haciendo comercio de lo "sagrado", y quien, al introducirlo en el mercado mediante la exposición, la publicación o la puesta en escena, *consagra* el producto, de otro modo destinado a permanecer en estado de recurso natural, que ha sabido "descubrir", y tanto más fuertemente cuanto más consagrado esté él mismo.[3] El comerciante de arte no es sólo quien procura un valor comercial a la obra, poniéndola en relación con un cierto mercado; no es sólo el representante, el empresario, que "defiende, como se dice por allí, a los autores que ama". Es quien puede proclamar el valor del autor que defiende (cf. la ficción del catálogo o del "se ruega la publicación") y sobre todo "comprometer, como se dice, su prestigio" en su favor, actuando como "banquero simbólico" que ofrece en garantía

3 Este análisis que se aplica a las obras nuevas de autores desconocidos también vale para las obras desconocidas o desclasadas e, incluso, "clásicas", que pueden siempre ser objeto de "redescubrimientos", "recuperaciones" y "relecturas" (de allí tantas producciones filosóficas, literarias, teatrales inclasificables, cuyo paradigma es la puesta en escena de vanguardia de los textos tradicionales).

todo el capital simbólico que ha acumulado (y que realmente corre el riesgo de perder en caso de "error").[4] Esta inversión, cuyas inversiones "económicas" correlativas son una garantía en sí mismas, permite al productor ingresar en el ciclo de consagración. A la literatura no se ingresa como a una religión sino como a un club selecto: el editor es un padrino prestigioso (con los prologuistas, los críticos, etc.) que asegura rápidas muestras de reconocimiento. Más claro todavía es el rol de *marchand*, que debe realmente "introducir" al pintor y su obra en compañías cada vez más selectas (exposiciones en grupo, exposiciones individuales, colecciones prestigiosas, museos) y en lugares cada vez más raros y buscados. Pero la ley del universo que dice que una inversión es más productiva simbólicamente cuanto menos enunciada hace que las acciones de valoración, que en el mundo de los negocios toman la forma abierta de la publicidad, deban aquí eufemizarse: el comerciante de arte sirve a su "descubrimiento" sólo si pone a su servicio toda su convicción, excluyendo las maniobras "bajamente comerciales", las manipulaciones y las "presiones" en favor de formas de "relaciones públicas" más amables y discretas (que son una forma altamente eufemizada de la publicidad), como recepciones, reuniones mundanas, confidencias juiciosamente ubicadas.[5]

EL CÍRCULO DE LA CREENCIA

Pasando del "creador" al "descubridor" como "creador del creador" sólo se desplaza el interrogante inicial, y todavía queda por determinar de dónde le viene al comerciante de arte su reconocido poder de con-

4 No es por azar que el rol de caución que incumbe al comerciante de arte es particularmente visible en el dominio de la pintura donde la inversión "económica" del comprador (el coleccionista) es incomparablemente más importante que en materia de literatura e incluso de teatro. Raymond Moulin observa que "el contrato firmado con una galería importante tiene valor comercial" y que el *marchand* es, a los ojos de los aficionados, el "garante de la calidad de las obras" (R. Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, París, Ed. De Minuit, 1967, p. 329).

5 Es evidente que, según la posición en el campo de la producción, las acciones de valoración pueden variar del recurso abierto a las técnicas publicitarias (publicidad en la prensa, catálogos, etc.) y de las presiones económicas y simbólicas (por ejemplo sobre los jurados que distribuyen los premios o sobre los críticos) al rechazo altanero y un poco ostensible de toda concesión al mundo que puede ser, a plazos, la forma suprema de la imposición de valor (sólo accesible a algunos).

sagración. En este caso también contamos con una respuesta carismática: los "grandes" *marchands*, los "grandes" editores, son "descubridores" inspirados que, guiados por su pasión desinteresada e infundada por una obra, han "hecho" al pintor o al escritor, o le han permitido hacerse sosteniéndolo en los momentos difíciles gracias a la fe que tenían en él, orientándolo con sus consejos y desembarazándolo de las preocupaciones materiales.[6] Para no quedar eternamente prisioneros en la cadena de las causas, quizá sea necesario dejar de pensar en la lógica, que toda la tradición favorece, del "primer comienzo" que conduce inevitablemente a la fe en el "creador". No basta indicar, como suele hacerse, que el "descubridor" jamás descubre algo que ya no haya sido descubierto, al menos por algunos, pintores ya conocidos por un pequeño número de pintores o de conocedores, autores "introducidos" por otros autores (se sabe, por ejemplo, que los manuscritos que serán publicados casi nunca llegan de forma directa sino a través de intermediarios reconocidos). Su "autoridad" es un valor fiduciario que sólo existe en virtud de la relación con el campo de producción en su conjunto, es decir, con los pintores o los escritores que forman parte de su "equipo" –"un editor, decía uno de ellos, es su catálogo"– y con aquellos que no lo integran y que querrían o no querrían integrarlo; en la relación con otros *marchands* u otros editores que le envidian más o menos sus autores y sus escritores y serían capaces de quitárselos; en la relación con los críticos, que creen más o menos en su juicio y hablan de sus "productos" con más o menos respeto; en la relación con los clientes, que perciben más o menos su "marca" y le tienen más o menos confianza. Esta "autoridad" no es otra cosa que un "crédito"

6 La representación ideológica transfigura funciones reales: el editor o el *marchand*, que allí consagra lo esencial de su tiempo, sólo puede organizar y racionalizar la difusión de la obra, que, sobre todo quizás para el pintor, es una empresa considerable, que supone información (sobre los lugares de exposición "interesantes", sobre todo en el extranjero) y medios materiales. Pero sobre todo, él solo, al actuar como intermediario o como pantalla, puede permitir al productor mantener una representación carismática, es decir, inspirada y "desinteresada", de su persona y de su actividad, evitándole el contacto con el mercado, y eximiéndolo de las tareas a la vez ridículas, desmoralizantes e ineficaces (al menos simbólicamente), ligadas al aprovechamiento de su obra. (Es probable que el oficio de escritor o de pintor, y las representaciones correlativas, fueran totalmente diferentes si los productores debieran asegurar, ellos mismos, la comercialización de sus productos y si dependieran directamente, en sus condiciones de existencia, de las sanciones del mercado o de instancias que no conocen y que no reconocen sino esas sanciones, como las editoriales "comerciales").

entre un conjunto de agentes que constituyen "relaciones" tanto más preciosas cuanto más crédito posean. Es muy evidente que los críticos también colaboran con el comerciante de arte en el trabajo de consagración que construye la reputación y, al menos a largo plazo, el valor monetario de las obras: "descubriendo nuevos talentos" orientan las elecciones de vendedores y compradores por medio de sus escritos o consejos (con frecuencia son lectores o directores de colecciones en las editoriales o prologuistas de catálogos de las galerías), por sus veredictos que, aunque se pretendan puramente estéticos, se condicen con importantes efectos económicos (jurados). Entre los hacedores de la obra de arte es necesario tener en cuenta, por último, a los clientes que contribuyen a crear valor apropiándosela materialmente (coleccionistas) o simbólicamente (espectadores, lectores) e identificando subjetiva u objetivamente una parte de su valor con esas apropiaciones. En resumen, quien "hace las reputaciones" no es, como creen ingenuamente los Rastignacs de provincia, tal o cual persona "influyente", tal o cual institución, revista, semanario, academia, cenáculo, *marchand*, editor; ni siquiera es el conjunto de lo que a veces se llama "las personalidades del mundo de las artes o de las letras": es el campo de producción en tanto sistema de las relaciones objetivas entre esos agentes o esas instituciones y sede de las luchas por el monopolio del poder de consagración donde continuamente se engendran el valor de las obras y la creencia en ese valor.[7]

FE Y MALA FE

El principio de eficacia de todos los actos de consagración no es otro que el campo mismo, sede de la energía social acumulada que los agentes e instituciones contribuyen a reproducir en las luchas por apropiársela en las cuales comprometen la adquirida en luchas anteriores. El valor de la

7 Para quienes no dejarán de oponer a estos análisis la representación ecuménica de las relaciones "confraternales" entre productores, sería necesario recordar todas las formas de competencia desleal entre las cuales el plagio (oculto con mayor o menor habilidad) es la más conocida y visible, o incluso la violencia simbólica, evidentemente, de las agresiones con las cuales los productores apuntan a desacreditar a sus competidores (hay que remitirse a la historia reciente de la pintura que proporciona innumerables ejemplos, siendo uno de los más típicos, para citar sólo a muertos, la relación entre Yves Klein y Piero Manzoni).

obra de arte en tanto tal –fundamento del valor de toda obra particular– y la creencia que la funda nacen en las luchas incesantes e innumerables para fundar el valor de tal o cual obra particular, es decir, no sólo en la competencia entre agentes (autores, actores, escritores, críticos, escenógrafos, editores, *marchands*, etc.) cuyos intereses –en el sentido más amplio– están ligados a bienes culturales diferentes (teatro "burgués" o teatro "intelectual", pintura "establecida" y pintura de vanguardia, literatura "académica" y literatura "avanzada") sino también en los conflictos entre agentes que ocupan posiciones diferentes en la producción de productos de la misma especie (pintores y *marchands*, autores y editores, escritores y críticos, etc.): con esas luchas que, aunque jamás opongan claramente "lo comercial" y lo "no comercial", el "desinterés" y el "cinismo", casi siempre comprometen el reconocimiento de los valores últimos de "desinterés" a través de las denuncias de los compromisos mercantiles o las maniobras calculadoras del adversario, la denegación de la economía queda ubicada en el corazón mismo del campo, en el principio mismo de su funcionamiento y su cambio.

Así, la doble verdad de la relación ambivalente entre el pintor y el *marchand* o entre el escritor y el editor jamás se revela tan bien como en las crisis donde se devela la verdad objetiva de cada una de las posiciones y de su relación, al mismo tiempo que se reafirman los valores subyacentes al origen de su ocultamiento. Nadie está mejor ubicado que el comerciante de arte para conocer los intereses de los fabricantes de obras, las estrategias que emplean para defenderlas o para disimular sus estrategias. Si él forma una pantalla protectora entre el artista y el mercado, es también quien lo vincula con el mercado y provoca, por su existencia misma, crueles develamientos de la verdad de la práctica artística: ¿no le basta, para imponer sus intereses, con encerrar al artista en sus confesiones de "desinterés"? Basta con escucharlo para descubrir que, más allá de algunas excepciones ilustres –hechas para recordar el ideal–, los pintores y los escritores son profundamente interesados, calculadores, están obsesionados por el dinero y dispuestos a todo para triunfar. En cuanto a los artistas, que ni siquiera pueden denunciar la explotación de la cual son objeto sin confesar sus motivaciones interesadas, son quienes están mejor ubicados para conocer en profundidad las estrategias de los comerciantes de arte, el sentido de la inversión (económicamente) rentable que orienta sus inversiones estéticas afectivas. Adversarios cómplices, quienes fabrican las obras de arte y quienes comercian con ellas se refieren a la misma ley que impone la represión de todas las manifestaciones directas de interés personal, al menos en su forma abiertamente "económica", y

que tiene todas las apariencias de la trascendencia aunque no sea sino el producto de una censura cruzada que pesa casi igualmente sobre todos y cada uno de los que la hacen pesar sobre los otros.

Un mecanismo semejante hace del artista desconocido, desprovisto de crédito y de credibilidad, un artista conocido y reconocido: la lucha por la imposición de la definición dominante del arte, es decir, por la imposición de un estilo, encarnado por un productor particular o un grupo de productores, hace de la obra de arte un valor al hacer de ella una apuesta dentro y fuera del campo de producción. Cada uno puede recusar la pretensión de sus adversarios a distinguir lo que es arte de lo que no lo es sin cuestionar jamás esta pretensión originaria como tal: los competidores se excluyen mutuamente del campo de la pintura en nombre de la convicción de que existe la buena o la mala pintura, creando la apuesta y el motor sin los cuales no podría funcionar. Y nada disimula mejor la colusión objetiva que está en el origen del valor propiamente artístico que los antagonismos a través de los cuales se realiza.

SACRILEGIOS RITUALES

Se podría oponer a estos análisis las tentativas que se han multiplicado alrededor de los años sesenta, sobre todo en el dominio de la pintura, para quebrar el círculo de la creencia, si no fuera demasiado evidente que esta suerte de sacrilegios rituales, desacralizaciones aún sacralizantes que sólo escandalizan a los creyentes, están condenadas a ser, a su turno, sacralizadas y a fundar una nueva creencia. Se puede pensar en Manzoni, con sus líneas encerradas en cilindros de cartón, sus conservas de "mierda de artista", sus bases mágicas capaces de transformar en obra de arte las cosas allí depositadas o sus aplicaciones de firmas sobre personas vivientes para convertirlas así en obras de arte; o incluso en Ben, que multiplica los "gestos" de provocación o de burla, como la exposición de un pedazo de cartón revestido con la mención "ejemplar único" o de una tela que lleva la inscripción "tela de 45 cm de largo". Paradójicamente, nada muestra mejor la lógica del funcionamiento del campo artístico que el destino de esas tentativas de subversión en apariencia radicales: por aplicar al acto de creación artística una intención de burla ya anexada a la tradición artística por Duchamp, son inmediatamente convertidas en "acciones" artísticas, registradas como tales y consagradas por las instancias de celebración. El arte no puede revelar la verdad sobre el arte

sin ocultarla, haciendo de esa revelación una manifestación artística. Y es significativo, *a contrario*, que todas las tentativas por cuestionar el campo de producción artística, la lógica de su funcionamiento y las funciones que cumple, por las vías altamente sublimadas y ambiguas del discurso o de las "acciones" artísticas, como en Maciunas o Flynt, estén destinadas, no menos necesariamente, a ser condenadas incluso por los guardianes más heterodoxos de la ortodoxia artística, porque rechazando jugar el juego, discutir el arte en las reglas, es decir, artísticamente, sus autores cuestionan no una manera de jugar el juego sino el juego mismo y la creencia que lo funda, única transgresión inexpiable.

EL DESCONOCIMIENTO COLECTIVO

La eficacia casi mágica de la firma no es otra cosa que el poder, reconocido a algunos, de movilizar la energía simbólica producida por el funcionamiento de todo el campo, es decir, la fe en el juego y sus apuestas que el juego mismo produce. En materia de magia –Mauss lo ha observado muy bien– la cuestión no es tanto saber cuáles son las propiedades específicas del mago, o incluso de las operaciones y las representaciones mágicas, sino determinar los fundamentos de la creencia colectiva o, mejor, del *desconocimiento colectivo*, colectivamente producido y mantenido, que subyace al origen del poder que el mago se apropia. Si es "imposible comprender la magia sin el grupo mágico" es porque el poder del mago, del cual el milagro de la firma o de la marca es una manifestación ejemplar, es una *impostura bien fundada*, un abuso de poder legítimo, colectivamente desconocido y por lo tanto reconocido. El artista que, poniendo su nombre sobre un *ready made*, produce un objeto cuyo precio de mercado no tiene proporción con su costo de producción, está colectivamente acreditado para cumplir un acto mágico que no sería nada sin toda la tradición de la cual su gesta es el resultado, sin el universo de los celebrantes y los creyentes que le dan sentido y valor en referencia a esta tradición. Sería vano buscar en otra parte que no fuera el campo –es decir, en el sistema de relaciones objetivas que lo constituyen, en las luchas que tienen lugar en él y en la forma específica de energía o de capital que allí se engendra– el principio del poder "creador", esa suerte de *maná* o de *carisma* inefable que celebra la tradición.

Decir que el valor mercantil de la obra de arte no tiene proporción con su costo de producción es a la vez verdadero y falso: verdadero, si

solamente se toma en cuenta la fabricación del objeto material, del cual el artista es único responsable; falso, si se entiende la producción de la obra de arte como objeto sagrado y consagrado, producto de una inmensa empresa de alquimia social en la cual colaboran, con la misma convicción y con beneficios muy desiguales, el conjunto de los agentes comprometidos en el campo de producción, es decir, los artistas y escritores oscuros tanto como los "maestros" consagrados, los críticos y editores tanto como los autores, los clientes entusiastas no menos que los vendedores convencidos. Son contribuciones, incluyendo las más oscuras, que el materialismo parcial del economicismo ignora, y que basta tomar en cuenta para comprobar que la producción de la obra de arte, es decir, del artista, no es una excepción a la regla de la conservación de la energía social.[8]

DOMINANTES Y PRETENDIENTES

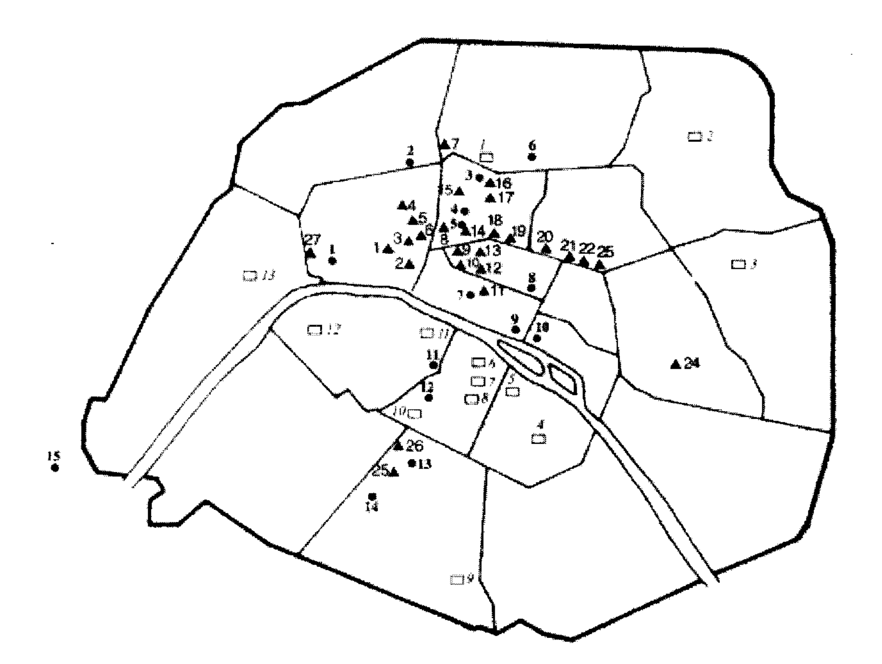
Dado que los campos de producción de bienes culturales son universos de creencia que pueden funcionar porque llegan a producir inseparablemente los productos y la necesidad de los productos por medio de prácticas que son una denegación de las prácticas ordinarias de la "economía", las luchas que tienen lugar en ellos son conflictos últimos que

8 Estos análisis prolongan, especificándolos, los que habían sido propuestos a propósito de la alta costura donde las apuestas económicas y, al mismo tiempo, las estrategias de denegación, son mucho más llamativas (Cf. P. Bourdieu e Y. Desault, "Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, I, 1, enero de 1975, pp. 7-36) y a propósito de la filosofía, poniéndose en este caso el acento en la contribución que los intérpretes y los comentaristas aportan al reconocimiento como reconocimiento de la obra (Cf. P. Bourdieu, "L'ontologie politique de Martin Heidegger", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, I, 5-6, noviembre de 1975, pp. 109-156) [*La ontología política de Martin Heidegger*, Barcelona, Paidós, 1991]. Aquí se trata, no de aplicar a nuevos campos el conocimiento de las propiedades generales de los campos establecidas en otra parte, sino de intentar llevar a un nivel de explicitación y de generalidad más grande las leyes invariantes del funcionamiento y del cambio de los campos de lucha por la confrontación de varios campos (pintura, teatro, literatura, periodismo) donde, por razones que pueden deberse a la naturaleza de los datos accesibles o a propiedades específicas, las diferentes leyes no se revelan con la misma claridad. Esta empresa se opone tanto al formalismo teoricista, que es en sí mismo su objeto, como al empirismo ideográfico, destinado a la acumulación escolástica de proposiciones falsificables.

comprometen toda la relación con la "economía": "los que allí creen" y que, teniendo por todo capital su fe en los principios de la economía de la mala fe, predican el retorno a las fuentes, el renunciamiento absoluto e intransigente de los comienzos, engloban en la misma condena a los *marchands* del templo que importan al terreno de la fe y de lo sagrado prácticas e intereses "comerciales", y a los fariseos que sacan beneficios temporales del capital de consagración acumulado al precio de una sumisión ejemplar a las exigencias del campo. Es así como la ley fundamental del campo se ve sin cesar recordada y reafirmada por los "nuevos ingresantes" que tienen el mayor interés en la denegación del interés.

La oposición entre lo "comercial" y lo "no comercial" se encuentra en todas partes: es el principio generador de la mayor parte de los juicios que, en materia de teatro, cine, pintura o literatura, pretenden establecer la frontera entre lo que es arte y lo que no lo es, es decir, prácticamente, entre el arte "burgués" y el arte "intelectual", entre el arte "tradicional" y el arte de "vanguardia", entre la *rive droite* y la *rive gauche*.[9] Si bien esta oposición puede cambiar sustancialmente de contenido y designar realidades muy diferentes según los campos, permanece estructuralmente invariante en campos diferentes y en el mismo campo en momentos diferentes. Se establece siempre entre la producción restringida y la gran producción (lo "comercial"), es decir, entre la primacía dada a la producción y al campo de los productores o, incluso, al subcampo de los productores para productores, y la primacía dada a la difusión, al público, a la venta, al éxito medido por la tirada; o aun entre el éxito diferido y duradero de los "clásicos" y el éxito inmediato y temporario de los *best sellers*; o, en fin, entre una producción que, fundada sobre la denegación de la "economía" y del beneficio (por lo tanto de la tirada, etc.), ignora o desafía las expectativas del público constituido y cuya única demanda es la que ella misma produce, aunque a largo plazo, y una producción que asegura el éxito y los beneficios correlativos ajustándose a una demanda preexistente. Las características de la empresa comercial

9 Algunos ejemplos entre mil: "Conozco un pintor que tiene calidad desde el punto de vista del oficio, materia, etc., pero lo que hace es, para mí, totalmente comercial; fabrica, como si hiciera pequeños panes (...) Cuando los artistas devienen muy conocidos, tienen frecuentemente la tendencia a fabricar" (Director de galería, entrevista). El vanguardismo frecuentemente no ofrece otra garantía de su convicción que su indiferencia al dinero y su espíritu contestatario: "El dinero no cuenta para él: más allá aun del servicio público, concibe la cultura como un instrumento de contestación" (A. De Baecque, "Faillite au théâtre", *L'Expansion*, diciembre de 1968).



Referencias

▲ Teatros de boulevard

1 Marigny. 2 Ambassadeurs. P. Cardin. 3 Madeleine. 4 Charles de Rochefort. 5 Michel. 6 Mathurins. 7 Européen. 8 Athénée. Comédie Caumartin. Edouard VII. 9 Capucines. 10 Daunou. 11 Palais Royal. 12 Michodière. 13 Bouffes Parisiens. 14 Théâtre de Paris. Théâtre moderne. 15 Œuvre. 16 Fontaine. 17 La Bruyère. St. Georges. 18 Varietés. 19 Nouveautés. 20 Gymnase. 21 Antoine. 22 Renaissance. 23 Porte St. Martin. 24 Cyrano. 25 Gaïté Montparnasse. 26 Le lucernaire. 27 Comédie Champs Elysées

• Teatros neutros

1 Studio Champs Elysées. 2 Hébertot. 3 347. 4 Mogador. 5 Opéra. 6 Atelier. 7 Comédie Française. 8 Biothéâtre. 9 Théâtre du Châtelet. 10 Théâtre de la Ville. 11 Récamier. 12 Act. Alliance française. 13 Montparnasse. 14 Plaisance. 15 Ouest Parisien

▭ Teatros intelectuales

1 Tertre. 2 Teatro "La Villette". 3. T.E.P. 4 Mouffetard. 5 Huchette. 6 St. André des Arts. 7 Odéon. 8 Petit Odéon. 9 Cité internationale. 10 Poche montparnasse. 11 Orsay. 12 Mécanique. 13 T.N.P.

y las de la empresa cultural, como relación más o menos denegada con la empresa comercial, son indisociables. Las diferencias en la relación con la "economía" y con el público son las diferencias oficialmente reconocidas y marcadas por las taxonomías vigentes en el campo: así, la oposición entre el arte "verdadero" y el arte "comercial" recubre la oposición entre los simples empresarios que buscan un beneficio económico inmediato y los empresarios culturales que luchan por acumular un beneficio propiamente cultural, aun al precio de la renuncia provisoria al beneficio económico; la oposición entre estos últimos, entre el arte consagrado y el arte de vanguardia o, si se quiere, entre la ortodoxia y la herejía, distingue entre los que dominan el campo de producción y el mercado por el capital económico y simbólico que han sabido acumular en el curso de las luchas anteriores, gracias a una combinación particularmente exitosa de las capacidades contradictorias específicamente exigidas por la ley del campo, y los nuevos ingresantes que no pueden y no quieren tener otros clientes que sus competidores, productores establecidos que su práctica tiende a desacreditar imponiendo productos nuevos o recién llegados con los que rivalizan en novedad.

RIVE DROITE Y RIVE GAUCHE[10]

El hecho de que las posiciones y las oposiciones constitutivas de los diferentes campos se manifiesten con frecuencia en el espacio no debe engañar: el espacio físico es sólo el soporte vacío de las propiedades sociales de los agentes y las instituciones que, distribuyéndose allí, hacen de él un espacio social, socialmente jerarquizado: en una sociedad dividida en clases, toda distribución particular en el espacio se encuentra socialmente calificada por su relación con la distribución en el espacio de las clases y de las fracciones de clase y de sus propiedades, tierras, casas, etc. (el espacio social). Dado que la distribución de los agentes y de las instituciones ligadas a las diferentes posiciones constitutivas de un campo particular no es aleatoria, y que los ocupantes de las posiciones dominantes en los diferentes campos tienden a orientarse hacia las posiciones dominantes (es decir, ocupadas por los dominantes) del espacio social, las distribuciones espaciales de los diferentes campos tienden a superponerse, como en el caso

10 Se han respetado los términos del original francés para hacer referencia a ambas márgenes del río Sena. [N. de T.]

de París con la oposición, válida casi para todos los campos (con excepción de las editoriales, reagrupadas sobre la *rive gauche*), entre la *rive droite* y la *rive gauche*. No sería posible comprender las propiedades más específicas de la concentración en el espacio de los comercios de lujo (la calle del Faubourg Saint-Honoré y la calle Royale o, en Nueva York, Avenida Madison y Quinta Avenida) sin advertir que las diferentes clases de agentes e instituciones que las constituyen (por ejemplo, los anticuarios y las galerías) ocupan posiciones homólogas en campos diferentes y que el mercado de base local constituido por la concentración de estas instituciones ofrece el conjunto de los bienes (en el caso particular, el conjunto de los símbolos distintivos de la "clase") que corresponden a un sistema de gustos. En resumen, la representación cartográfica de la distribución en el espacio de una clase de agentes y de instituciones constituye una técnica de objetivación muy potente a condición de que se sepa leer allí la relación construida entre la estructura del sistema de las posiciones constitutivas del espacio de un campo y la estructura del espacio social, definido por la relación entre bienes distribuidos en el espacio y agentes definidos por sus desiguales capacidades de apropiación de esos bienes.

En el caso de los teatros y de las galerías, la distribución en el espacio se aproxima más visiblemente a la distribución en el campo: como los editores, todos concentrados sobre la *rive gauche* (con oposiciones entre el 6º distrito, más "intelectual", y el 5º, más escolar), los órganos de prensa escapan a la polarización por su concentración en un mismo barrio (el barrio "Bonne Nouvelle"), pero se observa que los que están emplazados fuera de esta zona no se distribuyen por azar. Es así como en el 16º y el 8º se encuentran sobre todo semanarios económicos (*L'Expansion, Echos*) o periódicos de derecha, mientras que en los distritos periféricos del norte se encuentran órganos de prensa de izquierda o de extrema izquierda (*Secours Rouge, La pensée, Nouvelle Revue Socialiste*, etc.), y sobre la *rive gauche*, los semanarios y las revistas "intelectuales". En cuanto a los comercios de lujo, se concentran en un área muy restringida alrededor de la calle del Faubourg Saint-Honoré, que concentra todas las instituciones que ocupan la posición dominante en sus campos respectivos (sólo en la calle del Faubourg Saint-Honoré se encuentran 9 establecimientos de alta costura, 19 de alta *coiffure*,

> 19 sastres y camiseros, 37 institutos de belleza, 14 peleteros, 15 zapateros, 11 talabarteros y marroquineros, 9 joyeros y orfebres, 28 anticuarios, 25 galerías y comerciantes de cuadros, 17 decoradores, 13 artistas, 3 escuelas de estética, 5 editores de lujo y de publicidad, 2 negocios de alquiler de material para fiestas, una casa de comidas por encargo, 2 salas de concierto, 2 escuelas y clubes ecuestres, etc.). La simbología de la distinción que caracteriza a esas instituciones sólo se puede comprender en relación con el conjunto de los establecimientos de cada una de las categorías de comercios: referencia a la unicidad o la exclusividad de la "creación" ("creador", "creador exclusivo", etc.) frecuentemente marcada por la evocación analógica de la obra de arte o del creador artístico, búsqueda gráfica de insignias, invocación de la tradición (letras góticas, fecha de fundación de la casa, "de padre a hijos", etc.), nombres nobles, uso de palabras y giros ingleses (el francés desempeña el mismo papel en Nueva York), empleo de dobletes nobles tomados con frecuencia del inglés (*hair-dresser* o *haute-coiffure* –por peluquero–, *coupe styling* o *haute couture, shirtmaker* –por camisero–, *bottier, galerie* –por anticuario–, *boutique* –por tienda–, *ensemblier* o *décorateur* –por comerciante de muebles–, etc.).

La posición en la estructura de las relaciones de fuerza inseparablemente económicas y simbólicas que definen el campo de producción, es decir, en la estructura de la distribución del capital específico (y del capital económico correlativo), dirige, por la intermediación de una evaluación práctica o consciente de las posibilidades objetivas de beneficio, las características de los agentes o de las instituciones y las estrategias que utilizan en la lucha que los opone. Del lado de los dominantes, las estrategias, esencialmente defensivas, apuntan a conservar la posición ocupada y por lo tanto a perpetuar el *statu quo* manteniendo y haciendo mantener los principios que fundan la dominación. Siendo el mundo lo que debe ser ya que los dominantes dominan y son lo que es necesario ser para dominar, es decir, el deber ser realizado, la excelencia consiste en ser lo que se es, sin ostentación ni énfasis, en manifestar la inmensidad de sus medios por la economía de medios, en rechazar las estrategias notorias de distinción y la búsqueda de efecto que revelan la pretensión de los pretendientes. Los dominantes se alían de común acuerdo con el silencio, la discreción, el secreto y la reserva, y el discurso ortodoxo, siempre estimulado por los cuestionamientos de los nuevos ingresantes e

impuesto por las necesidades de la rectificación, no es sino la afirmación explícita de las evidencias primeras que van de suyo y que van mejor sin decir. Los "problemas sociales" son relaciones sociales: se definen en el enfrentamiento entre dos grupos, dos sistemas de intereses y de tesis antagónicos; en la relación que los constituye, la iniciativa de la lucha, los terrenos que compromete, incumben a los pretendientes que quiebran la *doxa*, rompen el silencio y ponen en cuestión (en sentido verdadero) las evidencias de la existencia sin problemas de los dominantes. En cuanto a los dominados, sólo pueden imponerse en el mercado con estrategias de subversión que, a largo plazo, les procuran los beneficios denegados a condición de invertir la jerarquía del campo sin atentar contra los principios que lo fundan. Están así condenados a las revoluciones parciales que desplazan las censuras y transgreden las convenciones en nombre de los mismos principios que invocan. Por esta razón, la estrategia por excelencia es el retorno a las fuentes, que es el principio de todas las subversiones heréticas y de todas las revoluciones letradas porque permite volver contra los dominantes las armas en nombre de las cuales han impuesto su dominación, en particular la ascesis, la audacia, el ardor, el rigor, el desinterés. El afán de exigencia, siempre un poco agresivo, que pretende recordar a los dominantes el respeto de la ley fundamental del universo, la denegación de la "economía", sólo puede triunfar si atestigua, de modo ejemplar, la sinceridad de la denegación.

Por el hecho de que descansan en una relación con la cultura que es inseparablemente una relación con la "economía" y con el mercado, las instituciones de producción y de difusión de bienes culturales, en pintura como en teatro, en literatura como en cine, tienden a organizarse en sistemas estructural y funcionalmente homólogos entre sí que mantienen además una relación de homología estructural con el campo de las fracciones de la clase dominante (donde se recluta la mayor parte de su clientela). En el caso del teatro, la homología entre el campo de las instancias de producción y el campo de las fracciones de la clase dominante es la más evidente. La oposición entre "teatro burgués" y "teatro de vanguardia" –que tiene equivalente en pintura o en literatura y funciona como un principio de división que permite clasificar en la práctica a los autores, las obras, los estilos, los temas– está fundada en la realidad: se observa tanto en las características sociales del público de los diferentes teatros parisinos (edad, profesión, residencia, frecuencia de la práctica, precio deseado, etc.) como en las características, perfectamente congruentes, de los autores interpretados (edad, origen social, residencia, estilo de vida, etc.) de las obras y de las empresas teatrales mismas.

En efecto, el "teatro de búsqueda" se opone al "teatro de boulevard" con todas estas relaciones operando a la vez: por un lado, los grandes teatros subvencionados (Odéon, Théâtre de l'Est parisien, Théâtre national populaire) y algunos pequeños teatros de la *rive gauche* (Vieux Colombier, Montparnasse, Gaston Baty, etc.),[11] empresas económica y culturalmente arriesgadas, siempre amenazadas de fracaso, que proponen, a precios relativamente reducidos, espectáculos que rompen con las convenciones (en el contenido y/o en la puesta en escena) y destinados a un público joven e "intelectual" (estudiantes, intelectuales, profesores); por otro lado, los teatros "burgueses" (es decir, por orden de saturación creciente en propiedades pertinentes, Gymnase, Théatre de Paris, Antoine, Ambassadeurs, Ambigu, Michodière, Variétés), empresas comerciales comunes donde la preocupación por la rentabilidad económica fuerza a elegir estrategias culturales de una extrema prudencia, que no toman riesgos y no se los hacen tomar a sus clientes, y que proponen espectáculos probados (adaptaciones de piezas inglesas o norteamericanas, reposiciones de "clásicos" del boulevard) o concebidos según recetas seguras y confirmadas para un público de edad, "burgués" (ejecutivos, miembros de profesiones liberales y directivos de empresa), dispuesto a pagar precios elevados para asistir a un espectáculo de simple diversión que obedece, tanto en sus argumentos como en su puesta en escena, a los cánones de una estética invariable desde hace un siglo.[12] Situados entre el "teatro pobre", en el sentido económico y estético, que se dirige a las fracciones de la clase dominante más ricas en capital cultural y a las más pobres en capital económi-

11 Para permanecer en los límites de la información disponible (la que proporciona la muy bella investigación de Pierre Guetta, *Le théatre et son public*, mímeo, París, Ministère des affaires culturelles, 1966, 2 vols.), se han citado sólo los teatros considerados por este estudio. Sobre 43 teatros parisinos considerados en 1975 en los periódicos especializados (teatros subvencionados excluidos), 29 (los dos tercios) ofrecen espectáculos vinculados claramente al teatro de boulevard; 8 presentan obras clásicas o neutras (en el sentido de "no marcadas" y 6, todos situados sobre la *rive gauche*, presentan obras que pueden ser consideradas como pertenecientes al teatro intelectual.

12 Aquí, como a lo largo de todo el texto, "burgués" es una taquigrafía de "fracciones dominantes de la clase dominante" cuando es empleado como sustantivo, o cuando es adjetivo: "estructuralmente ligado a estas fracciones". "Intelectual" funciona de la misma manera para "fracciones dominadas de la clase dominante".

co, y el teatro rico, que se dirige a las fracciones más ricas en capital económico y a las más pobres, relativamente, en capital cultural, los teatros clásicos (Comédie française, Atelier), que "intercambian" espectadores con todos los teatros,[13] constituyen lugares neutros que extraen su público casi igualmente de todas las fracciones de la clase dominante y proponen programas neutros o eclécticos, "boulevard de vanguardia" (según los términos de un crítico de *La Croix*), cuyo principal representante sería Jean Anouilh, o vanguardia consagrada.[14]

13 El análisis de la recaudación de los clientes entre los diferentes teatros confirma estos análisis: en un extremo, el TEP, que recluta cerca de la mitad de su clientela en las fracciones dominadas de la clase dominante, "comparte" su público con los otros teatros "intelectuales" (TNP, Odéon, Vieux Colombier, Athénée); en el otro extremo, los teatros de boulevard (Antoine, Variétés) cuyo público está compuesto por cerca de la mitad de patrones y altos ejecutivos y sus esposas; entre los dos, la Comédie Française y el Atelier "intercambian" espectadores con todos los teatros.

14 Un análisis más fino revelaría un conjunto de oposiciones (bajo las diferentes relaciones consideradas más arriba) en el seno del teatro de vanguardia o incluso del teatro de boulevard. Así, una lectura atenta de las estadísticas de asistencia sugiere que se puede oponer un teatro burgués "chic" (Théâtre de Paris, Ambassadeurs, que presenta obras –*Comment réussir en affaires* y *Photo-finish* de P. Ustinov– elogiadas por *Le Figaro* –12/2/64 y 6/1/64– e incluso, para el primero, por *Le Nouvel Observateur* –5/3/64–), que recibe un público de burgueses cultivados, más bien parisinos y usuarios asiduos del teatro, y un teatro burgués más del "gran público", que presenta espectáculos "parisinos" (Michodière, *La preuve par quatre*, de Felicien Marceau, Antoine, *Mary, Mary*, Variétés, *Un homme comblé*, de J. Deval), violentamente criticados, el primero por *Le Nouvel Observateur* –12/2/64– y los otros dos por *Le Figaro* –26/9/63 y 28/12/64–, y que reciben un público más provinciano, menos familiarizado con el teatro y más pequeñoburgués (allí están representados los ejecutivos medios y, sobre todo, los artistas y comerciantes). Aunque no sea posible verificarlo estadísticamente (como se ha intentado hacer con la pintura o la literatura), todo parece indicar que los autores y los actores de estas diferentes categorías de teatros se oponen siempre según los mismos principios. Así, mientras que las grandes vedettes de las piezas exitosas de los boulevards (que la mayoría de las veces reciben también un porcentaje de la recaudación) podían ganar hasta 2000 francos por noche en 1972, y los actores "conocidos" de 300 a 500 francos por representación, los actores de la Comédie Française, cuyos pagos por representación son menores que los que reciben quienes encabezan el reparto en los teatros privados, se benefician de un fijo mensual al que se agregan complementos por cada representación y, para quienes participan como socios, una parte del beneficio anual que varía según la antigüedad; en cuanto a los actores de las pequeñas salas de la *rive gauche*, están destinados a la inestabilidad del empleo y a ingresos extremadamente bajos.

La recaudación de la clientela de los teatros (temporada 1963-1964)

	TEP	TNP	Théâtre de France (Odéon)	Athénée	Vieux Colombier	Montparnasse G. Baty	Comédie Française	Atelier	Ambigu	Michodière	Théâtre de Paris	Comédie Champs Elysées	Ambassadeurs	Moderne	Antoine	Gymnase	Variétés
TEP	X	57	48	35	35												
TNP		X	48		32		36										
Théâtre de France (Odéon)		56	X				48	36									
Athénée		50	45	X	36												
Vieux Colombier		49	47		X			43									
Montparnasse G. Baty			49			X		48			47						
Comédie Française		40	48				X	35									
Atelier			39				38	X			41						
Ambigu			48					49	X		46						
Michodière			38		41			47		X							
Théâtre de Paris							37	49		38	X						
Comédie Champs Elysées							49	55			49	X					
Ambassadeurs								58		39	46		X				
Moderne								57			56		40	X			
Antoine								43			40		42		X		
Gymnase							36	40			37					X	
Variétés							38	42			46						X

Para cada teatro se ha indicado, en porcentaje, los tres teatros que los espectadores habían frecuentado más. (SEMA, *La situation du théâtre en France*, tomo II, Anexo, Datos estadísticos, Cuadro 42).

JUEGO DE ESPEJOS

Esta estructura no es de hoy: cuando Françoise Dorin, en *Le Tournant*, uno de los grandes éxitos del boulevard, ubica a un autor de vanguardia en las situaciones más típicas del vodevil, reencuentra –las mismas causas producen los mismos efectos– las estrategias que, desde 1836, Scribe empleaba, en *La Camaraderie*, contra Delacroix, Hugo y Berlioz cuando, para tranquilizar al buen público por las audacias y las extravagancias de los románticos, revelaba en Oscar Rigaut, célebre por su poesía fúnebre, un *bon vivant*, en resumen, un hombre como los otros, mal ubicado para tratar a los burgueses "tenderos"[15].[16]

Suerte de test sociológico, la obra de Françoise Dorin, que pone en escena el intento de un autor de boulevard para convertirse en autor de vanguardia, permite observar cómo la oposición que estructura todo el espacio de la producción cultural funciona, a la vez, en los espíritus, bajo formas de sistemas de clasificación y de categorías de percepción, y en la objetividad, a través de los mecanismos que producen las oposiciones complementarias entre los autores y sus teatros, los críticos y sus periódicos. De la obra se desprenden los retratos contrastados de los dos teatros: por un lado, la claridad (p. 47) y la habilidad técnicas (p. 158), la alegría, la ligereza (pp. 79, 101) y la desenvoltura (p. 101), cualidades "bien francesas"; por el otro, la "pretensión camuflada bajo un ostentoso despojo" (p. 67), "el *bluff* de la presentación" (p. 68), el espíritu serio, la ausencia de humor y la falsa gravedad (p. 80, 85), la tristeza del discurso y de los decorados ("el telón negro y el andamiaje, por más que se diga, ayudan" –pp. 27 y 67–). En resumen, autores, obras, declaraciones, palabras que son y pretenden ser "valerosamente ligeras", felices, alegres, sin problemas, como-en-la-vida, por oposición a "pensantes", es decir, tristes, aburridas, con problemas y oscuras. "Nosotros tenemos el trasero feliz. Ellos tienen el trasero pensante" (p. 36). Oposición insuperable puesto que separa "intelectuales" y "burgueses" hasta en los intereses que más

15 "Épiciers" en el original. En sentido peyorativo, se refiere al hombre de espíritu estrecho cuyas ideas no van más allá de su comercio. [N. de T.]

16 Cf. M. Descotes, *Le public de théatre et son histoire*, París, PUF, 1964, p. 298. Este tipo de broma no sería tan frecuente en las obras teatrales mismas (uno piensa, por ejemplo, en la parodia de la nueva novela en *Haute-fidélité* de Michel Perrin, en 1963) y, más aún, en los escritos de los críticos, si los autores "burgueses" no estuvieran seguros de encontrar la complicidad del público "burgués" cuando, ajustando sus cuentas con los autores de vanguardia, aportan un refuerzo "intelectual" a los "burgueses" que se sienten desafiados o condenados por el "teatro intelectual".

manifiestamente tienen en común. Todos los contrastes que Françoise Dorin y los críticos "burgueses" ponen en práctica en sus juicios sobre el teatro (bajo la forma de oposiciones entre el "telón negro" y el "bello decorado", "las paredes bien iluminadas, bien decoradas", "los comediantes bien presentados, bien vestidos") y, más generalmente, en toda su visión del mundo, se encuentran condensados en la oposición entre la "vida en negro" y la "vida en rosa", que, según se verá, encuentra su fundamento en dos maneras muy diferentes de *denegar el mundo social*.[17]

Sería tentador imputar a las reglas de la broma cómica la grosería de las oposiciones utilizadas y la transparente ingenuidad de las estrategias puestas en práctica, si no se encontrara, a lo largo de la página, el equivalente en el discurso más ordinario de las críticas de buen tono: así, elogiando, por excepción, una compañía de vanguardia (el Théâtre de l' Est parisino), Jean-Jacques Gautier moviliza el conjunto de las oposiciones que organizan la pieza de Françoise Dorin: "Es raro que un espectáculo montado por un animador joven, que trabaja para un centro cultural, tenga esta frescura, esta alegría. Es raro ver a uno de estos novatos en ascenso salir de la línea fúnebre para ir deliberadamente hacia la alegría. Habitualmente, el gusto y el esmero sirven a un ideal que llora y descansa en el miserabilismo caro a la izquierda de lujo. Aquí, por el contrario, todo se pone en práctica para honrar el gozo de vivir y engendrar el buen humor" (*Le Figaro*, 27 de marzo de 1964). La continuación del artículo permite constituir la serie completa de las palabras clave de la estética "burguesa": alegría, gozo de vivir, buen humor, pero también inspiración, animación, vivacidad, espíritu ("espiritual"), movimiento ("movido"), jovialidad, armonía ("vestuario de línea armoniosa"), colores ("colores felices"), sentido del equilibrio, ausencia de pretensión, soltura, fineza, honestidad, gracia, tino, inteligencia, tacto, vida, risa. Es necesario un *Cyrano de Bergerac* en la Comédie Française para que

17 Para dar una idea de la potencia y pregnancia de estas taxonomías, basta un solo ejemplo: por la encuesta estadística sobre los gustos de clase se sabe que las preferencias de los "intelectuales" y de los "burgueses" pueden organizarse alrededor de la oposición entre Goya y Renoir; describiendo los destinos opuestos de dos hijas de portero, una destinada a "desposarse en las habitaciones de servicio", la otra devenida propietaria de un "séptimo piso con terraza", Françoise Dorin compara la primera a un Goya y la segunda a un Renoir (F. Dorin, *Le Tournant*, París, Juilliard, 1973, p. 115).

la axiomática del gusto "burgués" pueda expresarse sin reservas: "admirable técnica", "graciosa", "alegre", "encanto de las palabras", "fiesta de los ojos, del oído y del corazón", "júbilo", "lluvia de invención, de hallazgos", "fastuosos acordes", "elegancia brillante", "acción dinámica", "fogosidad", "pureza", "frescura", "brillante puesta en escena", "la alegría y el equilibrio de los fastuosos decorados y de los adorables vestuarios". Y cómo no citar el himno final del ideal realizado del teatro burgués: "Es un regalo de soberbia, un concurso de talento, un festival de ardor, un ballet de llamas novelescas, un deslumbre de gozo y de fantasía, un fuego de artificio de espíritu, un arco iris de gusto, un abanico de inspiración, una fanfarria de colores, un encantamiento lírico, un tierno milagro donde giran y saltan las gracias de la juventud de todos los tiempos" (*Le Figaro,* 15 de febrero de 1964).

Las mismas categorías de percepción y apreciación, pero que conducen a un veredicto negativo, están presentes en el artículo que otro crítico del mismo periódico, Maurice Rapin, consagra al *Tartuffe* puesto en escena por Planchon: "Es difícil mostrar en un solo espectáculo más pretensión, mal gusto e incompetencia. Querer ser original a cualquier precio es una tentación peligrosa. Cuando se la ejerce a expensas de Marlowe o de Brecht, el daño es poco. Pero cuando la víctima es Molière, no se puede esperar la menor indulgencia" (*Le Figaro,* 11 de marzo de 1964). Todo lo que la estética burguesa detesta en el "teatro de H.L.M"[18] (Maurice Rapin habla de "*Tartuffe* de H.L.M."), bueno para pequeños burgueses de las afueras (la pieza de Vancovitz –sic–, el autor de vanguardia que caricaturiza Françoise Dorin, se representaba "en un hangar del sudoeste parisino" –p. 27–), es la *pretensión* (que estigmatizan también Françoise Dorin y Jean-Jacques Gautier), palabra clave del desprecio burgués por la "pesadez crispada" y la "búsqueda menesterosa" de la profundidad o la originalidad, que todo opone a la soltura y la discreción de un arte seguro de sus medios y de sus fines.[19]

18 H.L.M: sigla de Habitation à Loyer Modéré, inmueble construido por una colectividad y destinado a los hogares que tienen ingresos bajos. [N. de T.]

19 Jean Dutourd, crítico durante mucho tiempo de *France-Soir,* habla más claro todavía: "Buscar en enero, a las ocho de la noche, a través de los callejones nevados, la Maison de la Culture de Nanterre, de la Courneuve, de Aubervilliers, de Boulogne, es una tristeza sin nombre. Se sabe de entrada lo que nos espera: no una fiesta, un espectáculo encantador dado por gente de espíritu,

Ubicados ante un objeto tan claramente organizado según la oposición canónica, los críticos –ellos mismos distribuidos en el espacio de la prensa según la estructura que está en el origen del objeto clasificado o del sistema de clasificación que ellos le aplican– reproducen, en el espacio de los juicios por los cuales lo clasifican y se clasifican, el espacio en el cual ellos mismos están clasificados (círculo perfecto del cual no se sale sino objetivándolo). Dicho de otro modo, los diferentes juicios sostenidos sobre *Le Tournant* varían según el órgano de prensa en el cual se expresan, es decir, desde la mayor distancia del crítico y de su público con el mundo "intelectual" hasta la mayor distancia con la pieza de Françoise Dorin y con su público "burgués" y la menor distancia con el mundo "intelectual".[20]

EL JUEGO DE LA HOMOLOGÍA

Los deslizamientos insensibles de sentido y estilo que, de *Aurore* a *Figaro* y de *Figaro* a *Express*, conducen al discurso neutro de *Le Monde* y de allí al silencio (elocuente) de *Le Nouvel Observateur*, sólo se comprenden cabalmente si se sabe que contribuyen a una elevación continua del nivel de instrucción de los lectores (que constituye aquí, como en otra parte, un

---

sino todo lo contrario, a saber, algún lúgubre patronato laico, una pieza neciamente progresista balbuceada por aficionados, un público de pequeños burgueses y de comunistas locales, que escuchan con buena voluntad, pero poco entretenido en el entreacto (J. Dutourd, *Le paradoxe du critique*, Flammarion, 1971, p. 17). (La estadística da una base objetiva a la relación, percibida por la polémica "burguesa", entre teatro de vanguardia –es decir, de las afueras o de *rive gauche*– y público pequeño burgués y habitante de las afueras –de izquierda y de *rive gauche*–: los obreros, contramaestres y agentes técnicos –que representan solamente el 4% del público del conjunto de los teatros–, los empleados y los ejecutivos medios, y, finalmente, los profesores, no se distribuyen por azar entre los diferentes teatros.) La misma intención, guiada por la sola intuición social, entre los que recuerdan que, si bien los museos son accesibles a los "profesores", sólo la gente "chic" frecuenta las galerías.

20 No se compra un periódico sino un principio generador de tomas de posición definido por una cierta *posición* distintiva en un campo de principios generadores institucionalizados de tomas de posición: y se puede plantear que un lector se sentirá más completa y adecuadamente representado cuanto más perfecta sea la homología entre la posición de su periódico en el campo de los órganos de prensa y la posición que él ocupa en el campo de las clases (o de las fracciones de clase), fundamento del principio generador de sus opiniones.

buen indicador del nivel de emisión o de oferta de los mensajes correspondientes) y a un incremento de la representación de las fracciones, ejecutivos del sector público y profesores, quienes, leyendo más en el conjunto, se distinguen de todos los otros sobre todo por una tasa de lectura particularmente elevada de los periódicos de mayor tirada (*Le Monde* y *Le Nouvel Observateur*); e, inversamente, una disminución de la representación de las fracciones, grandes comerciantes e industriales, quienes, leyendo menos en el conjunto, se distinguen sobre todo por una tasa de lectura relativamente alta de los periódicos de menor tirada (*France-Soir, L' Aurore*). Es decir que el espacio de los discursos reproduce, en su orden propio, el espacio de los órganos de prensa y de los públicos para los cuales son producidos, con los grandes comerciantes y los industriales, *France-Soir* y *L' Aurore*, en uno de los extremos de ese campo, y en el otro, los ejecutivos del sector público y los profesores, *Le Monde* y *Le Nouvel Observateur*,[21] siendo ocupadas las posiciones centrales por los ejecutivos del sector privado, los ingenieros y los miembros de profesiones liberales, y, del lado de los órganos de prensa, *Le Figaro* y, sobre todo, *L' Express* que, casi igualmente leído en todas las fracciones (con excepción de los grandes comerciantes), constituye el lugar neutro de ese universo.[22] Así, el espacio de los juicios sobre el teatro es homólogo al espacio de los periódicos para los cuales son producidos y por los cuales son divulgados; y también al espacio de los teatros y de las obras a propósito de las cuales son formulados, siendo posibles estas homologías y todos los juegos que ellas permiten por la homología entre cada uno de los espacios considerados y el espacio de la clase dominante.

Se puede recorrer ahora el espacio de los juicios suscitados por el estímulo experimental que proponía Françoise Dorin: yendo de la "derecha" o de la *rive droite* a la "izquierda" o la "*rive gauche*". Primero, *L'Aurore*:

21 El análisis de las recaudaciones de la clientela confirma que *France-Soir* está muy próximo a *L' Aurore*; que *Le Figaro* y *L' Express* están casi a la misma distancia de todos los otros (inclinándose *Le Figaro* hacia *France-Soir*, mientras que *L' Express* se inclina hacia *Le Nouvel Observateur*) y que, finalmente, *Le Monde* y *Le Nouvel Observateur* forman un último conjunto.

22 Los ejecutivos del sector privado, los ingenieros y los profesionales liberales se distinguen por una tasa de lectura global media y una tasa de lectura de *Le Monde* netamente más elevada que los comerciantes y los industriales (quedando los primeros más próximos de los industriales por el peso de las lecturas de bajo nivel –*France-Soir, L'Aurore*– en el conjunto de sus lecturas –y también por una fuerte tasa de lectura de los órganos de información económica, *Les Echos, Information, Entreprise*–, mientras que los últimos se aproximan a los profesores por su tasa de lectura de *Le Nouvel-Observateur*).

Grado de penetración de los periódicos y semanarios según las fracciones de la clase dominante
(Parte de los lectores del último período sobre 1000 jefes de familia de la fracción considerada)

	France-Soir	L'Aurore	La Croix	Le Figaro	L'Express	Le Monde	Le Nouvel Observateur	Total*
Grandes comerciantes	**170**	70	-	102	190	77	44	463
Industriales	111	75	-	152	309	78	28	449
Ejecutivos privados	**139**	**111**	51	197	368	221	82	750
Ingenieros	99	23	**70**	**218**	374	270	71	681
Profesiones liberales	87	37	**54**	167	371	163	**131**	585
Ejecutivos públicos	121	**100**	22	**234**	**375**	**385**	103	943
Profesores								
Profesiones literarias y científicas	64	62	29	173	**398**	**329**	**217**	845
Total	118	72	31	178	335	231	99	

Se consignan en negrita los dos valores más elevados de cada columna.
* Esa cifra, suma de todas las lecturas para la categoría considerada, es, evidentemente, una aproximación que no tiene en cuenta dobles lecturas.
Fuente: CESP, *Etude sur les lecteurs de la presse dans le milieu Affaires et cadres supérieurs*, París, 1970.

> La impertinente Françoise Dorin corre el riesgo de polemizar con nuestra intelligentsia *marxisante* y *esnob* –ambas cosas van a la par–. Es que la autora de *Un sale égoïste* no muestra ninguna reverencia por el *aburrimiento* solemne, el vacío profundo, la nada vertiginosa que caracterizan tantas producciones teatrales llamadas "de vanguardia". Ella osa salpicar con una risa sacrílega esa famosa "incomunicabilidad de los seres" que es el alfa y omega de la escena contemporánea. Y esta *reaccionaria* perversa, que adula los más bajos apetitos de la sociedad de consumo, lejos de reconocer sus errores y de llevar con humildad su reputación de autora de boulevard, se permite preferir la fantasía de Sacha Guitry y las piezas escabrosas de Feydeau a las oscuras luces de Marguerite Duras o de Arrabal. Es un crimen que le será difícilmente perdonado. Tanto más cuanto que es un crimen cometido en la alegría y el alborozo, con todos los procedimientos condenables que hacen a los éxitos duraderos (Gilbert Guilleminaud, *L'Aurore*, 12 de enero de 1973).

Situado en la frontera del campo intelectual, en un punto en el que se habla de eso casi como de algo extraño ("nuestra intelligentsia"), el crítico de *L'Aurore* no tiene pelos en la lengua (llama reaccionario a un reaccionario) y no oculta sus estrategias. El efecto retórico que consiste en hacer hablar al adversario pero en condiciones tales que su discurso, que funciona como antífrasis irónica, significa objetivamente lo contrario de lo que él quiere decir, supone y pone en juego la estructura misma del campo de la crítica y la relación de connivencia inmediata, fundada sobre la homología de posición, que él mantiene con su público.

De *L'Aurore* nos deslizamos a *Le Figaro*: en armonía perfecta –la de los habitus orquestados– con la autora de *Le Tournant*, el crítico prueba la experiencia de la delectación absoluta ante una pieza perfectamente conforme a sus categorías de percepción y apreciación, a su visión del teatro y su visión del mundo. Sin embargo, viéndose forzado a un grado de eufemización más alto, excluye los juicios abiertamente políticos para encerrarse en el terreno de lo estético o de lo ético:

> Hay que reconocer a la señora Françoise Dorin como una autora *valientemente* atrevida, lo que quiere decir *espiritualmente* dramática, y *seria con la sonrisa*, desenvuelta sin fragilidad, que plantea la comedia hasta el más franco vodevil, *pero* de la ma-

> nera más *sutil*; una autora que maneja la sátira *con elegancia*, una autora que da prueba en todo momento de un virtuosismo desconcertante (...)
> Françoise Dorin sabe *mucho más que todos nosotros* sobre los *resortes del arte dramático, los medios de lo cómico, los recursos de una situación*, el poder divertido o mordaz de la palabra justa... Sí, ¡qué arte del desmontaje, qué ironía en el uso consciente de la pirueta, qué dominio en el empleo de los artificios en segundo grado! Este *Tournant* tiene todo lo necesario para agradar, sin una pizca de complacencia o de vulgaridad. Sin facilidad tampoco, pues es bien cierto que en la hora presente *el conformismo está enteramente del lado de la vanguardia*, lo ridículo del lado de la gravedad, y la impostura del lado del aburrimiento. La señora Françoise Dorin *alivia a un público equilibrado* llevándolo de nuevo al *equilibrio* con una sana alegría (...) Apresúrese a ir a verlo y creo que usted *reirá tan gustosamente* que se olvidará de pensar en lo que puede tener de angustiante para un escritor el hecho de preguntarse si está todavía de acuerdo con la época en que le ha tocado vivir... ¡Es, finalmente, una pregunta que todos los hombres se hacen, y sólo el humor y un *incurable optimismo* los libera de responderla! (Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 12 de enero de 1973).

De *Le Figaro* se pasa naturalmente a *L'Express*, que oscila entre la adhesión y la distancia, y por eso mismo alcanza un grado de eufemización netamente superior:

> Esto debería ser un éxito. Una pieza astuta y divertida. Un personaje. Un actor que ha entrado en el personaje como en un guante: Jean Piat (...) Con un *virtuosismo sin defecto, con algunos pasajes demasiado largos*, con una *inteligencia sagaz, un dominio perfecto de las triquiñuelas del oficio*, Françoise Dorin ha escrito una obra sobre el viraje decisivo del boulevard que es, irónicamente, la más tradicional pieza de boulevard. *Sólo los pedantes taciturnos discutirán en el fondo la oposición de los dos teatros y la de las dos concepciones subyacentes de la vida política y la vida privada*. El diálogo *brillante*, lleno de *palabras* y de *fórmulas*, tiene frecuentemente sarcasmos ofensivos. Pero Romain no es una caricatura, es mucho menos tonto que la media de los profesionales de la vanguardia. Philippe *se luce* porque se mueve en su terreno.

> Lo que la autora de "*Comme au théâtre*" quiere gentilmente insinuar es que es en el Boulevard donde se habla, donde se actúa "como en la vida", y es verdad, pero una verdad parcial, y no sólo porque es una verdad de clase" (Robert Kanters, *L'Express*, 15-21 de enero de 1973).

La aprobación, que es completa, está matizada aquí por el recurso sistemático a formulaciones ambiguas desde el punto de vista de las oposiciones en juego: "Esto debería ser un éxito", "una inteligencia sagaz, un dominio perfecto de las triquiñuelas del oficio", "Philippe se luce", fórmulas que también pueden ser entendidas como peyorativas. Y llega incluso, a través de la denegación, un poco de la otra verdad ("Sólo los pedantes taciturnos discutirán el fondo...") o aun de la verdad a secas, pero doblemente neutralizada por la ambigüedad y la denegación ("y no sólo porque es una verdad de clase").

Le Monde ofrece un perfecto ejemplo de discurso ostensiblemente neutro, no dándole la razón a ninguna de las dos posiciones opuestas, el discurso abiertamente político de *L'Aurore* y el silencio desdeñoso de *Le Nouvel Observateur:*

> El argumento simple o simplista se complica por una formulación "por capas" muy sutil, como si dos piezas se superpusieran. Una, escrita por Françoise Dorin, autora convencional; la otra, inventada por Philippe Roussel, que intenta dar un "giro" hacia el teatro moderno. Esta interpretación describe, como un boomerang, un movimiento circular. Françoise Dorin expone intencionalmente los clichés del Boulevard que Philippe cuestiona y se autoriza, por su voz, a hacer una crítica vehemente de la burguesía. Segunda capa, ella confronta este discurso con el de un autor joven al que critica con vehemencia. En fin, la trayectoria restablece el arma en la escena del boulevard, las vanidades del mecanismo son desenmascaradas por los procedimientos del teatro tradicional, que, en consecuencia, no ha perdido nada de su valor. Philippe puede declararse un autor "valientemente ligero" que imagina "personajes que hablan como todo el mundo", puede reivindicar un arte "sin fronteras", por lo tanto apolítico. La demostración está, sin embargo, totalmente desvirtuada por el modelo de autor de vanguardia elegido por Françoise Dorin. Vankovicz es un epígono de Marguerite Duras, un existencialista tardío, vagamente militante. Es

> caricaturesco al extremo, como el teatro que aquí se denuncia ("¡El telón negro y el andamiaje ayudan!" O ese título de una obra: Usted toma un poco de infinito en su café, señor Karsov). El público se muestra jubiloso ante esta risible pintura del teatro moderno; la crítica de la burguesía lo provoca agradablemente en la medida en que rebota sobre una víctima execrada que ella remata (...). En la medida en que refleja el estado del teatro burgués y pone al descubierto sus sistemas de defensa, *Le Tournant* puede ser considerada una *obra importante*. Pocas piezas dejan filtrar tanto la inquietud de una amenaza "exterior" y la *recuperan* con tanto encarnizamiento *inconsciente* (Louis Dandrel, *Le Monde*, 13 de enero de 1973).

La ambigüedad que ya cultivaba Robert Kanters ha alcanzado la cima: el argumento es "simple o simplista", a elección; la pieza se desdobla, ofreciendo entonces dos obras a elección del espectador, es decir, "una crítica vehemente" pero "recuperadora" de la burguesía y una defensa del arte apolítico. A quien tuviera la ingenuidad de preguntar si la crítica está "a favor o en contra", si juzga la pieza "buena o mala", se le ofrecen dos respuestas: en primer lugar, una descripción de "informador objetivo" que debe recordar que el autor de vanguardia representado es "caricaturesco al extremo" y que el "público se muestra jubiloso" (pero sin que pueda saberse dónde se sitúa el crítico con relación a ese público, por lo tanto, cuál es el sentido del júbilo); luego, al término de una serie de juicios ambiguos a fuerza de cautela, matices y atenuaciones universitarias ("en la medida en que...", "puede ser considerada..."), la afirmación de que *Le Tournant* es una "obra importante" pero, que se entienda bien, a título de documento sobre la crisis de la civilización contemporánea, como se diría, sin duda, en ciencias políticas.[23]

23 Este arte de la conciliación y del compromiso alcanza a la virtuosidad del arte por el arte con el periodista de *La Croix* que combina su aprobación incondicional de considerandos tan sutilmente articulados, de lítotes en doble negaciones, de matices en reservas y en correcciones a sí mismo, que la *concilio oppositorum* final, tan ingenuamente jesuítica, "fondo y forma", como él diría, parece casi ir de suyo: "*Le Tournant*, lo he dicho, me parece una obra admirable, fondo y forma. No es para escribir que ella no hará rechinar muchos dientes. Ubicada por el azar al lado de un partidario incondicional de la vanguardia, he percibido durante toda la velada su cólera contenida. De ello no concluyo, sin embargo, que Françoise Dorin fuera injusta respecto de ciertas búsquedas respetables –aun si son frecuentemente aburridas– del teatro contemporáneo (...). Y si ella concluye –el empujón es ligero– sobre el

Aunque el silencio de *Le Nouvel Observateur* sin duda significa algo en sí mismo, se puede tener una idea aproximada de cuál habría sido la posición de este semanario leyendo la crítica, aparecida en *Le Nouvel Observateur,* de la pieza de Felicien Marceau, *La preuve par Quatre,* o la crítica de *Le Tournant* que Philippe Tesson, en esa época jefe de redactores de *Combat,* publicaba en el *Canard enchaïné:*

> No creo necesario llamar teatro a esas *reuniones mundanas de comerciantes y de mujeres de negocios* en cuyo transcurso un actor célebre y muy admirado recita el texto laboriosamente espiritual de un autor igualmente célebre, en medio de un dispositivo escénico, aunque fuese sinuoso y pulido con el humor medido de Folon... No hay aquí "ceremonia", tampoco "catarsis"o "denuncia", menos todavía improvisación. Simplemente plato preparado de cocina burguesa para estómagos que ya han saboreado otros similares (...). La sala, como todas las salas de Boulevard de París, estalla de risa, cuando es necesario, ante los pasajes más conformistas, en los que campea ese espíritu racionalista bonachón. La connivencia es perfecta y los actores son adecuados. Es una pieza que habría podido ser escrita hace diez, veinte o treinta años (M. Pierret, *Le Nouvel Observateur,* 12 de febrero de 1964, a propósito de *La preuve par quatre* de Felicien Marceau).

> Françoise Dorin es una *gran maligna.* Una *recuperadora* de primer orden además de una *formalista* de primera. Su *Tournant* es una excelente comedia de boulevard, cuyos resortes esenciales son la mala fe y la demagogia. La dama quiere probar que el teatro de vanguardia no sirve para nada. Para hacerlo, se vale de *gruesos artificios* y es inútil decirles a ustedes que cuando ella propone un enredo, el *público* se dobla de risa y exclama: más, más. La autora, que *no esperaba sino esto,* carga las tintas. Pone en escena a un joven dramaturgo izquierdista, a quien bautiza Vankovicz –¡sigan mi mirada!– y al que pone en situaciones ridículas, incómodas y no muy honestas, para probar que este

---

triunfo del "Boulevard" -pero de un boulevard en sí mismo de vanguardia- es porque precisamente un maestro como Anouilh se ha ubicado desde hace mucho tiempo como guía en el cruce de estos dos caminos" (Jean Vigneron, *La Croix,* 21 de enero de 1973).

> pequeño señor no es más desinteresado ni menos burgués que usted y que yo. ¡Qué buen sentido, señora Dorin, qué lucidez, y qué franqueza! Usted al menos tiene el coraje de sus opiniones, de las opiniones bien sanas y bien castizas (Philippe Tesson, *Canard enchaîné*, 17 de marzo de 1973).

PRESUPUESTOS DEL DISCURSO Y DECLARACIONES DESPLAZADAS

La polarización objetiva del campo hace que los críticos de las dos *orillas* puedan realzar las mismas propiedades y emplear, para designarlas, los mismos conceptos (maligno, artificios, buen sentido, sano, etc.) pero que adquieren un valor irónico ("qué buen sentido") y funcionan en sentido inverso cuando se dirigen a un público que no mantiene con ellos la misma relación de connivencia, por otra parte fuertemente denunciada ("cuando ella propone un enredo, el público se dobla de risa"; "la autora, que no esperaba sino esto"). Nada muestra mejor que el teatro, que funciona sobre la base de una connivencia total entre el autor y sus espectadores (por esta razón la correspondencia entre las categorías de teatro y las divisiones de la clase dominante es allí tan estrecha y tan visible), que el sentido y el valor de las palabras (y sobre todo de las "buenas palabras") dependen del mercado al que apuntan; que las mismas frases pueden recibir sentidos opuestos cuando se dirigen a grupos con presupuestos antagónicos. Françoise Dorin hace estallar la lógica estructural del campo de la clase dominante cuando, presentando delante de un público de boulevard las desventuras de un autor de vanguardia, vuelve contra el teatro de vanguardia el arma que éste emplea contra la palabrería "burguesa" y el teatro "burgués" que reproduce sus perogrulladas y clichés (basta pensar en Ionesco al describir la *Cantatrice chauve* o *Jacques* como "una suerte de parodia o de caricatura del teatro de boulevard, un teatro de boulevard que se descompone y se vuelve loco"): al quebrar la relación de simbiosis ética y estética que une el discurso "intelectual" a su público, ella hace una serie de *declaraciones "desplazadas"*, que chocan o hacen reír porque no son pronunciadas en el lugar y delante del público que conviene; es decir, una *parodia* en el verdadero sentido, un discurso que instaura la complicidad inmediata de la risa con su público porque ha sabido obtener de él –por anticipado– la revocación de los presupuestos parodiados.

LOS FUNDAMENTOS DE LA CONNIVENCIA

La relación término a término entre el discurso de los críticos y las propiedades de su público no debe tomarse como una explicación suficiente: si la representación polémica que cada uno de los dos campos tiene de sus adversarios da lugar a este modo de explicación es porque permite descalificar, por referencia a la ley fundamental del campo, las elecciones estéticas o éticas descubriendo que están fundadas en un cálculo cínico –por ejemplo, la búsqueda del éxito a cualquier precio, aun por la provocación o el escándalo, argumento más bien de *rive droite*, o el servilismo interesado, con el tópico, más bien de *rive gauche*, del "lacayo de la burguesía"–. De hecho, las *objetivaciones parciales* de la polémica interesada (de la que depende la casi totalidad de los trabajos consagrados a los "intelectuales") dejan escapar lo esencial, describiendo como producto de un cálculo consciente lo que en realidad es producto del encuentro casi milagroso entre dos sistemas de intereses (que pueden coexistir en la persona del escritor burgués) o, más exactamente, de la homología estructural y funcional entre la posición de un escritor o un artista determinado en el campo de la producción y la posición de su público en el campo de las clases y las fracciones de clase. Los pretendidos "escritores de servicio" están autorizados a pensar que no sirven a nadie, propiamente hablando: no sirven objetivamente porque sirven, con total sinceridad y pleno desconocimiento de causa, a sus propios intereses, es decir, intereses específicos, altamente sublimados y eufemizados, tal como el "interés" por una forma de teatro o de filosofía lógicamente asociada a una cierta posición en un cierto campo y que (salvo en los períodos de crisis) contribuye a ocultar, a los ojos de sus defensores, las implicaciones políticas que encubre. La lógica de las homologías hace que las prácticas y las obras de los agentes de un campo de producción especializado y relativamente autónomo estén necesariamente *sobredeterminadas*, que las funciones que cumplen en las luchas internas se dupliquen inevitablemente en funciones externas, las que reciben en las luchas simbólicas entre las fracciones de la clase dominante y, por lo menos a largo plazo, entre las clases.[24] Los críticos sirven bien a su público porque la homolo-

24 La lógica del funcionamiento de los campos de producción de bienes culturales como campos de lucha que favorecen las estrategias de distinción hace que los productos de su funcionamiento, se trate de creación de modas o de novelas, tiendan a funcionar *diferencialmente*, como instrumentos de distinción, entre las fracciones en primer lugar, y, luego, entre las clases.

gía entre su posición en el campo intelectual y la posición de su público en el campo de la clase dominante es el fundamento de una connivencia objetiva (fundada sobre los mismos principios que la que exige el teatro, sobre todo cómico) que hace que defiendan sinceramente, por lo tanto eficazmente, los intereses ideológicos de su clientela cuanto más defienden sus propios intereses de intelectuales contra sus adversarios específicos, los ocupantes de posiciones opuestas en el campo de producción.[25]

> Concretamente, el crítico de *Le Figaro* jamás juzga un espectáculo: juzga el juicio del crítico de *Le Nouvel Observateur* que está inscripto en él, incluso antes de que lo haya formulado. Es raro que la estética de los "burgueses", que en este terreno ocupan una posición dominada, pueda expresarse directamente, sin arrepentimiento ni prudencia, y el elogio del "boulevard" casi siempre toma la forma *defensiva* de una denuncia de los valores de los que le niegan valor.[26] Así, en una crítica de la obra de Herb Gardner, *Des clowns par milliers*, que concluye con un elogio saturado de palabras clave ("Qué natural, qué elegancia, qué facilidad, qué calor humano, qué soltura, qué fineza, qué vigor y qué tacto, qué poesía también, qué arte"), Jean-Jacques Gautier escribe: "Hace reír, divierte, tiene espíritu, don de réplica, sentido de la comicidad, entretiene, alivia, ilumina,, encanta; no soporta lo serio, que es una forma de vida; la gravedad, que es ausencia de gracia (...); se aferra al humor como a la última arma contra el conformismo; desborda de fuerza y salud, es la fantasía encarnada y, bajo el signo de la risa, quiere dar a quienes lo rodean una lección de dignidad humana y de virilidad; quiere sobre todo que la gente que lo rodea *no tenga*

25 Se les puede creer a los críticos más famosos por su conformidad a las expectativas de su público cuando aseguran que no adhieren jamás a la opinión de sus lectores y que suelen frecuentemente combatirla. Así, Jean-Jacques Gautier (J. J. Gautier, *Théâtre d'aujourdui*, París, Juilliard, 1972, pp. 25-26) dice muy bien que el principio de la eficacia de sus críticas reside, no en un ajuste demagógico con el público, sino en un *acuerdo objetivo*, que autoriza, entre el crítico y el público, una perfecta sinceridad, indispensable también para ser *creído*, por lo tanto, eficaz.

26 La simetría no es perfecta, bajo esta relación, entre los dos polos, y los "intelectuales" en sentido ordinario (es decir, *grosso modo* los productores que producen –principalmente– para otros productores) pueden más fácilmente ignorar las posiciones opuestas, aunque, al menos a título de señal y de testigo de un estado "superado", ellas orientan aun negativamente lo que ellos llaman su "búsqueda".

más vergüenza en un mundo donde la risa es objeto de sospecha" (*Le Figaro*, 11 de diciembre de 1963).

Se trata de demostrar que el conformismo está del lado de la vanguardia[27] y que la verdadera audacia pertenece a los que tienen el coraje de desafiarla, aunque corran el riesgo de asegurarse los aplausos "burgueses". Esta inversión del "pro" al "contra", que no está al alcance de cualquier "burgués", es lo que hace que el "intelectual de derecha" pueda *vivir* el doble medio giro que lo lleva al punto de partida, pero distinguiéndolo (al menos subjetivamente) del "burgués", como el testimonio supremo de la audacia y el coraje intelectuales.[28] Al intentar invertir la situación volviendo contra el adversario sus propias armas o, al menos, disociándose de la imagen objetiva que devuelve ("planteando la comedia hasta el franco *vaudeville*, pero de la manera más sutil posible"), aunque fuese asumiéndola resueltamente en lugar de sufrirla ("valientemente ligera"), el intelectual "burgués" revela que, bajo pena de negarse en tanto que intelectual, está coaccionado a reconocer los valores "intelectuales" en su combate contra dichos valores.

Dado que sus propios intereses de "intelectuales" están en juego, los críticos cuya función primordial es tranquilizar al público "burgués" no se contentan con despertar en él la imagen

27 Con la misma posición en una estructura homóloga que engendra las mismas estrategias, A. Drouant, el comerciante de cuadros, denuncia a los "académicos de izquierda, los falsos genios a quienes las falsas originalidades hacen las veces de talento" (Galerie Drouant, Catalogue 1967, p. 10).

28 Es interesante que, como lo observa Louis Dandrel en su crítica a *Le Tournant*, estas estrategias hasta allí reservadas a las polémicas filosófico-políticas de los ensayistas políticos, más directamente enfrentados a una crítica objetivante, hagan hoy su aparición sobre la escena de los teatros de boulevard, lugar por excelencia del seguro y del reaseguro burgués: "Reputado terreno neutro o zona despolitizada, el teatro del boulevard se arma para defender su integridad. La mayor parte de las obras presentadas en este comienzo de temporada evocan temas políticos o sociales aparentemente explotados con cualquier resorte (adulterios y otros) del mecanismo inmutable de ese estilo cómico: domésticos sindicados en Felicien Marceau, huelguistas en Anouilh, joven generación libre en todo el mundo" (*Le Monde*, 13 de enero de 1973). El hecho de que, como lo muestra bien *Le Tournant*, la oposición entre la retaguardia y la vanguardia, forma eufemística de la oposición entre derecha e izquierda, sea vivida bajo las especies de la oposición entre lo moderno (que-vive-con-su-tiempo) y lo superado, es decir, entre los jóvenes y los viejos, indica que la inquietud capaz de suscitar estas estrategias defensivas es introducida por la mediación de la joven generación, directamente conmovida por las transformaciones del modo de reproducción vigente.

gía entre su posición en el campo intelectual y la posición de su público en el campo de la clase dominante es el fundamento de una connivencia objetiva (fundada sobre los mismos principios que la que exige el teatro, sobre todo cómico) que hace que defiendan sinceramente, por lo tanto eficazmente, los intereses ideológicos de su clientela cuanto más defienden sus propios intereses de intelectuales contra sus adversarios específicos, los ocupantes de posiciones opuestas en el campo de producción.[25]

> Concretamente, el crítico de *Le Figaro* jamás juzga un espectáculo: juzga el juicio del crítico de *Le Nouvel Observateur* que está inscripto en él, incluso antes de que lo haya formulado. Es raro que la estética de los "burgueses", que en este terreno ocupan una posición dominada, pueda expresarse directamente, sin arrepentimiento ni prudencia, y el elogio del "boulevard" casi siempre toma la forma *defensiva* de una denuncia de los valores de los que le niegan valor.[26] Así, en una crítica de la obra de Herb Gardner, *Des clowns par milliers*, que concluye con un elogio saturado de palabras clave ("Qué natural, qué elegancia, qué facilidad, qué calor humano, qué soltura, qué fineza, qué vigor y qué tacto, qué poesía también, qué arte"), Jean-Jacques Gautier escribe: "Hace reír, divierte, tiene espíritu, don de réplica, sentido de la comicidad, entretiene, alivia, ilumina, encanta; no soporta lo serio, que es una forma de vida; la gravedad, que es ausencia de gracia (...); se aferra al humor como a la última arma contra el conformismo; desborda de fuerza y salud, es la fantasía encarnada y, bajo el signo de la risa, quiere dar a quienes lo rodean una lección de dignidad humana y de virilidad; quiere sobre todo que la gente que lo rodea *no tenga*

25 Se les puede creer a los críticos más famosos por su conformidad a las expectativas de su público cuando aseguran que no adhieren jamás a la opinión de sus lectores y que suelen frecuentemente combatirla. Así, Jean-Jacques Gautier (J. J. Gautier, *Théâtre d'aujourdui*, París, Juilliard, 1972, pp. 25-26) dice muy bien que el principio de la eficacia de sus críticas reside, no en un ajuste demagógico con el público, sino en un *acuerdo objetivo*, que autoriza, entre el crítico y el público, una perfecta sinceridad, indispensable también para ser *creído*, por lo tanto, eficaz.

26 La simetría no es perfecta, bajo esta relación, entre los dos polos, y los "intelectuales" en sentido ordinario (es decir, *grosso modo* los productores que producen –principalmente– para otros productores) pueden más fácilmente ignorar las posiciones opuestas, aunque, al menos a título de señal y de testigo de un estado "superado", ellas orientan aun negativamente lo que ellos llaman su "búsqueda".

más vergüenza en un mundo donde la risa es objeto de sospecha" (*Le Figaro*, 11 de diciembre de 1963).

Se trata de demostrar que el conformismo está del lado de la vanguardia[27] y que la verdadera audacia pertenece a los que tienen el coraje de desafiarla, aunque corran el riesgo de asegurarse los aplausos "burgueses". Esta inversión del "pro" al "contra", que no está al alcance de cualquier "burgués", es lo que hace que el "intelectual de derecha" pueda *vivir* el doble medio giro que lo lleva al punto de partida, pero distinguiéndolo (al menos subjetivamente) del "burgués", como el testimonio supremo de la audacia y el coraje intelectuales.[28] Al intentar invertir la situación volviendo contra el adversario sus propias armas o, al menos, disociándose de la imagen objetiva que devuelve ("planteando la comedia hasta el franco *vaudeville*, pero de la manera más sutil posible"), aunque fuese asumiéndola resueltamente en lugar de sufrirla ("valientemente ligera"), el intelectual "burgués" revela que, bajo pena de negarse en tanto que intelectual, está coaccionado a reconocer los valores "intelectuales" en su combate contra dichos valores.

Dado que sus propios intereses de "intelectuales" están en juego, los críticos cuya función primordial es tranquilizar al público "burgués" no se contentan con despertar en él la imagen

27 Con la misma posición en una estructura homóloga que engendra las mismas estrategias, A. Drouant, el comerciante de cuadros, denuncia a los "académicos de izquierda, los falsos genios a quienes las falsas originalidades hacen las veces de talento" (Galerie Drouant, Catalogue 1967, p. 10).

28 Es interesante que, como lo observa Louis Dandrel en su crítica a *Le Tournant*, estas estrategias hasta allí reservadas a las polémicas filosófico-políticas de los ensayistas políticos, más directamente enfrentados a una crítica objetivante, hagan hoy su aparición sobre la escena de los teatros de boulevard, lugar por excelencia del seguro y del reaseguro burgués: "Reputado terreno neutro o zona despolitizada, el teatro del boulevard se arma para defender su integridad. La mayor parte de las obras presentadas en este comienzo de temporada evocan temas políticos o sociales aparentemente explotados con cualquier resorte (adulterios y otros) del mecanismo inmutable de ese estilo cómico: domésticos sindicados en Felicien Marceau, huelguistas en Anouilh, joven generación libre en todo el mundo" (*Le Monde*, 13 de enero de 1973). El hecho de que, como lo muestra bien *Le Tournant*, la oposición entre la retaguardia y la vanguardia, forma eufemística de la oposición entre derecha e izquierda, sea vivida bajo las especies de la oposición entre lo moderno (que-vive-con-su-tiempo) y lo superado, es decir, entre los jóvenes y los viejos, indica que la inquietud capaz de suscitar estas estrategias defensivas es introducida por la mediación de la joven generación, directamente conmovida por las transformaciones del modo de reproducción vigente.

estereotipada del "intelectual": sin duda, no se privan de sugerirle que las estrategias para hacerlo dudar de su competencia estética o las audacias capaces de estremecer sus convicciones éticas o políticas están de hecho inspiradas por el gusto del escándalo y el espíritu de provocación o de mistificación, cuando no, simplemente, por el resentimiento del fracasado o por la inversión estratégica de la impotencia y la incompetencia;[29] a pesar de todo, cumplen plenamente su función si se muestran capaces de hablar *como intelectuales* que no se dejan engañar, que serían *los primeros* en comprender si hubiera algo que comprender[30] y que no temen enfrentar a los autores de vanguardia y sus críticos en su propio terreno. De allí el valor que otorgan a los signos y a las insignias institucionales de la autoridad intelectual, que reconocen sobre todo los no intelectuales, como la pertenencia a las academias; de allí también, entre los críticos de teatro, las afectaciones estilísticas y conceptuales destinadas a testimoniar que se sabe de qué se habla o, entre los ensayistas políticos, el exceso de erudición marxológica.[31]

EL PODER DE CONVICCIÓN

La "sinceridad" (una de las condiciones de la eficacia simbólica) es posible –y se concreta– en el caso de un acuerdo perfecto, inmediato, entre las expectativas inscriptas en la posición ocupada (en un universo menos consagrado se diría "la definición del puesto") y las disposiciones del ocupante. No se puede comprender la correspondencia entre las disposiciones y las posiciones (que funda, por ejemplo, la adaptación del periodista al

29 "Se trata de una suerte de talento que denigra el nuevo cine, que imita en este punto la nueva literatura, hostilidad fácil de comprender. Cuando un arte supone un talento determinado, los impostores fingen despreciarlo al encontrarlo demasiado arduo; los mediocres eligen las vías más accesibles" (Luis Chauvet, *Le Figaro*, 5 de diciembre de 1969).

30 "Un film no es digno del nuevo cine si el término de disputa no figura en la exposición de los motivos. Precisemos que en este caso no quiere absolutamente decir nada" (Louis Chauvet, *Le Figaro*, 4 de diciembre de 1969).

31 "¿No residiría su placer en acumular las más groseras provocaciones erótico-masoquistas anunciadas por las más enfáticas profesiones de fe lírico-metafísicas y en ver la pseudointelligentsia parisina pasmarse ante estas sórdidas banalidades?" (C.B., *Le Figaro*, 20-21 de diciembre de 1969).

periódico y al mismo tiempo al público de ese periódico; o la adaptación de los lectores al periódico y al mismo tiempo al periodista) si se ignora que las estructuras objetivas del campo de producción están en el origen de las categorías de percepción y apreciación que estructuran la percepción y la apreciación de sus productos. Es así como parejas antitéticas de personas (todos los "maestros de pensamiento") o de instituciones, periódicos (*Le Figaro / Le Nouvel Observateur*, o, en otra escala, por referencia a otro contexto práctico, *Le Nouvel Observateur / Humanité*, etc.), teatros (*Rive droite / Rive gauche*, privados / subvencionados, etc.), galerías, editoriales, revistas, modistos pueden funcionar como esquemas clasificatorios, que sólo existen y significan en sus relaciones mutuas y que permiten señalar y señalarse. En la pintura de vanguardia se ve mejor que en cualquier otro ámbito cómo el dominio práctico de esas señales –suerte de sentido de la orientación social– permite moverse en un espacio jerarquizado donde los desplazamientos encierran siempre la amenaza de un desclasamiento; donde los *lugares* – galerías, teatros, editoriales– hacen toda la diferencia (por ejemplo, entre la "pornografía comercial" y el "erotismo de calidad") porque a través de ellos se designa un público que, sobre la base de la homología entre campo de producción y campo de consumo, califica el producto consumido contribuyendo a asignarle rareza o vulgaridad (contraparte de la divulgación). Es este dominio práctico el que permite sentir y presentir, fuera de todo cálculo cínico, "lo que hay que hacer", y dónde, cómo y con quién hacerlo, en función de todo lo que ha sido hecho, todo lo que se hace, todos los que lo hacen y dónde lo hacen.[32] La elección del lugar de publicación, editor, revista, galería, periódico es muy importante porque a cada autor, a cada forma de producción y de producto, corresponde un lugar natural en el campo de producción y porque los productores y los productos que no están en su justo lugar –que son, como se dice, "desplazados"– están más o menos condenados al fracaso: todas las homologías que garantizan un público adecuado, críticos comprensivos, etc. a quien ha encontrado su lugar en la estructura juegan en contra de quien se ha extraviado de su lugar natural. Así como los editores de vanguardia y los productores de *best sellers* coinciden en decir que fracasarían inevitablemente si se les ocurriera publicar obras destinadas al polo opuesto del

32 "Uno no está informado así, hay cosas que uno siente... Yo no sabía exactamente lo que hacía. Había gente que hacía envíos, yo no lo sabía (...). La información es sentir vagamente, tener ganas de decir las cosas y lanzarlas... Están llenos de pequeños chismes, son sentimientos, no informaciones" (Pintor, entrevista).

espacio de la edición –*best sellers* en Lindon, "nueva novela" en Laffont–, según la ley que manda predicar sólo para los conversos, un crítico tiene "influencia" sobre sus lectores porque ellos le otorgan ese poder dado que están estructuralmente de acuerdo con él en su visión del mundo social, sus gustos y todos sus habitus. Jean-Jacques Gautier describe bien esta afinidad electiva que une al periodista con su periódico y, a través de él, con su público: un buen director de *Le Figaro*, que se ha elegido él mismo y ha sido elegido según los mismos mecanismos, eligió a un crítico literario de *Le Figaro* porque "tiene el tono que conviene para dirigirse a los lectores del periódico", porque, *sin buscarlo de modo deliberado*, "habla naturalmente la lengua de *Le Figaro*" y sería "el lector tipo" de ese periódico. "Si mañana, en *Le Figaro*, me pongo a hablar en el lenguaje de la revista *Les Temps modernes* por ejemplo, o de *Saintes Chapelles des Lettres*, ya no sería leído ni comprendido, y tampoco escuchado, porque me apoyaría sobre un cierto número de nociones o de argumentos de los cuales el lector se burla perdidamente".[33] A cada posición corresponden presupuestos, una doxa, y la homología de las posiciones ocupadas por los productores y sus clientes es una condición de esta complicidad fuertemente exigida cuando, como en el teatro, lo que se encuentra comprometido es más esencial, más próximo a las implicaciones últimas. Debido a que el dominio práctico de las leyes del campo orienta las elecciones por las cuales los individuos se asocian a grupos y los grupos cooptan individuos, ocurre el acuerdo milagroso entre las estructuras objetivas y las estructuras incorporadas que permite a los productores de bienes culturales producir con toda libertad y sinceridad discursos objetivamente necesarios y sobredeterminados.

La sinceridad en la duplicidad y la eufemización que hace la eficacia propiamente simbólica del discurso ideológico resulta del hecho de que, por una parte, los intereses específicos –relativamente autónomos

33 J. J. Gautier, *op. cit.*, p. 26. Los editores son también totalmente conscientes de que el éxito de un libro depende del lugar de publicación: saben lo que está "hecho para ellos" y lo que no lo está y observan que tal libro "que era para ellos" (e.g. Gallimard) ha andado mal con otro editor (e.g. Laffont). La correspondencia entre el autor y el editor y luego entre el libro y el público es así el resultado de una serie de elecciones que hacen intervenir la imagen de marca del editor: es en función de esta imagen que los autores eligen al editor, quien a su vez los elige en función de la idea que él mismo tiene de su editorial, y los lectores hacen intervenir también en su elección de un autor la imagen que ellos tienen del editor (e. g. "Minuit es difícil"), lo que contribuye, sin duda, a explicar el fracaso de los libros "desplazados". Éste es el mecanismo que hace decir, muy justamente, a un editor: "Cada editor es el mejor en su categoría".

en relación con los intereses de clase–, ligados a la posición en un campo especializado, sólo pueden satisfacerse legítimamente, por lo tanto eficazmente, al precio de una sumisión perfecta a las leyes específicas del campo, es decir, en el caso particular, al precio de una denegación del interés en su forma ordinaria; y de que, por otra parte, la relación de homología establecida entre todos los campos de lucha organizados sobre la base de una distribución desigual de una especie determinada de capital hace que las prácticas y los discursos altamente censurados, por lo tanto eufemizados, producidos en referencia a fines "puros" e "internos", están siempre predispuestos a cumplir, por añadidura, funciones externas, y con mayor eficacia si las ignoran y su correspondencia con la demanda no es producto de una búsqueda consciente sino resultado de una correspondencia estructural.

CORTO Y LARGO PLAZO

El principio fundamental de las diferencias entre las empresas "comerciales" y las "culturales" reside pues en las características de los bienes culturales y del mercado donde se ofrecen. Una empresa está más próxima al polo "comercial" (o, inversamente, más alejada del polo "cultural") cuando los productos que ofrece en el mercado responden más directa o completamente a una demanda preexistente, es decir, a intereses preexistentes y en formas preestablecidas. Por un lado, tenemos *un ciclo de producción corto*, fundado sobre la preocupación de minimizar los riesgos mediante la adaptación anticipada a la demanda reconocible y dotado de circuitos de comercialización y procedimientos de aprovechamiento (sobrecubiertas más o menos llamativas, publicidad, relaciones públicas, etc.) destinados a asegurar el ingreso rápido de los beneficios por una circulación rápida de productos destinados a una obsolescencia rápida, y, por otro lado, *un ciclo de producción largo*, fundado sobre la aceptación del riesgo inherente a las inversiones culturales[34] y la sumisión a las leyes

34 Jean-Jacques Nathan (Fernand Nathan), conocido por ser ante todo un "gestionario", define la edición como un "oficio altamente especulativo": el azar es, en efecto, inmenso, y las posibilidades de recuperar los gastos cuando se publica a un escritor joven son ínfimas. Una novela que no tiene éxito tiene una duración (a corto plazo) que puede ser inferior a tres semanas; luego están los ejemplares perdidos, rotos o demasiado sucios para ser devueltos, y los que vuelven, en estado de papel sin valor. En caso de mediano éxito a cor-

específicas del comercio de arte: al no tener mercado en el presente, esta producción enteramente orientada hacia el futuro supone inversiones muy arriesgadas que tienden a constituir stocks de productos de los cuales no se puede saber si caerán en el estado de objetos materiales (evaluados como tales, es decir, por ejemplo, por el peso del papel) o si accederán al estado de objetos culturales, dotados de un valor económico desproporcionado con relación al valor de los elementos materiales que intervienen en su fabricación.[35]

> La incertidumbre y el azar que caracterizan la producción de los bienes culturales se leen en las curvas de ventas de tres obras publicadas en Ediciones de Minuit:[36] un "premio literario" (curva A) que, luego de una venta inicial fuerte (sobre 6143 ejemplares distribuidos en 1959, se vendieron en 1960 4298, con la deducción de los no vendidos), tiene a partir de esta fecha ventas anuales débiles (del orden de 70 por año, término medio); *La Jalousie* (curva B), novela de Alain Robbe-Grillet publicada en 1957, que sólo vende 746 ejemplares durante el primer año y recién a los cuatro años (en 1960) alcanza el nivel de venta

---

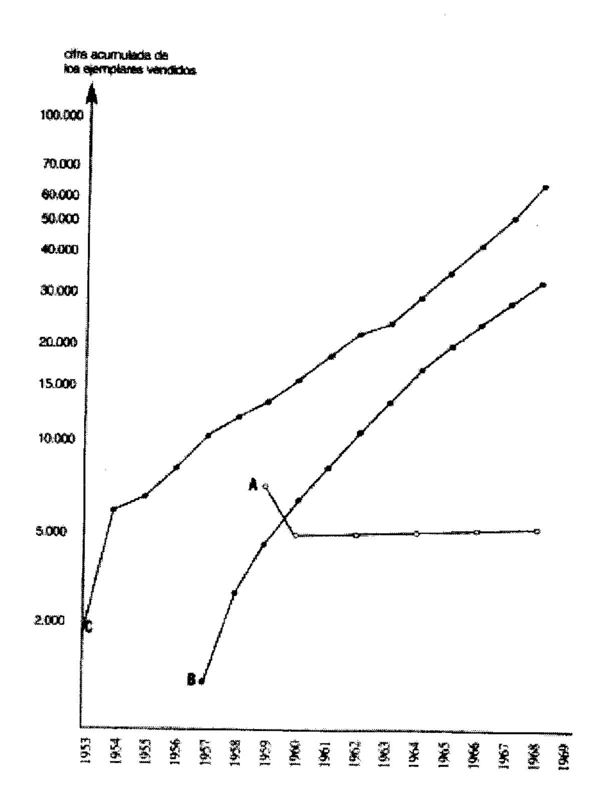
to plazo, una vez deducidos los gastos de fabricación, los derechos de autor y los gastos de difusión, queda alrededor del 20% del precio de venta al editor que debe amortizar los no vendidos, financiar su stock, pagar sus gastos generales y sus impuestos. Pero cuando un libro prolonga su carrera más allá del primer año y entra en el "fondo", constituye un "bono" financiero que proporciona las bases de una previsión y de una "política" de inversiones a largo plazo: habiendo amortizado los gastos fijos con la primera edición, el libro puede reimprimirse a precio de costo considerablemente reducido y asegura así ingresos regulares (ingresos directos y también derechos subsidiarios, traducciones, ediciones de bolsillo, venta a la televisión o al cine) que permiten financiar inversiones más o menos arriesgadas destinadas a asegurar, a plazos, el incremento del "fondo".

35 Las longitudes muy desiguales de la duración del ciclo de producción hacen que la comparación de los balances anuales de diferentes editoriales casi no tenga sentido. El balance anual da una idea más inadecuada de la situación real de la empresa medida que nos alejamos de las empresas de rotación rápida, es decir, a medida que los productos de largo ciclo se incrementan en el conjunto de la empresa. En efecto, si se trata por ejemplo de evaluar los stocks, se puede tomar en cuenta el precio de fabricación, el precio de venta, aleatorio, o el precio del papel. Estos diferentes modos de evaluación convienen de manera muy desigual, según se trate de editoriales "comerciales" para quienes el stock llega muy rápidamente al estado de papel impreso o a editoriales para las que constituye un capital que tiende a valorizarse continuamente.

36 Sería necesario agregar el caso, que no aparece en el diagrama, del fracaso puro y simple, es decir, de un *Godot* cuya carrera se habría detenido a fines de 1952, dejando un balance fuertemente deficitario.

inicial de la novela galardonada pero que, gracias a una tasa de crecimiento constante de las ventas anuales a partir de 1960 (29% por año, término medio, entre 1960 y 1964, 19% entre 1964 y 1968), alcanza en 1968 la cifra acumulada de 29 462; *En attendant Godot* (curva C), de Samuel Beckett, que, publicada en 1952, llega a los 10 000 ejemplares al cabo de cinco años, pero dado que a partir de 1959 la tasa de crecimiento se mantiene casi constante (con excepción del año 1963), alrededor del 20% (la curva toma aquí también un ritmo exponencial a partir de esa fecha), llega en 1968 –en el que se venden 14 298 ejemplares– a una cifra de venta acumulada de 64 897 ejemplares).

Crecimiento comparado de las ventas de tres obras publicadas por Ediciones de Minuit



Fuente: Ediciones de Minuit.

TIEMPO Y DINERO

Se puede así caracterizar a las diferentes editoriales según el porcentaje que dedican a las inversiones arriesgadas a largo plazo (*Godot*) y a las inversiones seguras a corto plazo[37] y, al mismo tiempo, según el porcentaje, entre sus autores, de escritores para largo y corto plazo, periodistas que prolongan su actividad habitual con escritos de "actualidad", "personalidades" que entregan su "testimonio" en ensayos o relatos autobiográficos, o escritores profesionales que se pliegan a los cánones de una estética probada (literatura de "premio", novelas de éxito, etc.).[38]

37 Entre las inversiones seguras a corto plazo es necesario contar también todas las estrategias editoriales que permiten explotar un fondo, reediciones por supuesto, pero también publicación en libro de bolsillo (en Gallimard, la colección *Folio*).

38 Sin ignorar *el efecto de tornasol* que tiende a producir en todo campo el hecho de que las estructuraciones posibles (aquí, por ejemplo, según la antigüedad, el tamaño, el grado de vanguardismo político y/o estético, etc.) no coincidan perfectamente, se puede, sin duda, sostener el peso relativo de las empresas a largo plazo y a corto plazo por el principio de estructuración dominante del campo: bajo esta relación se ve la oposición entre las pequeñas editoriales de vanguardia –Pauvert, Maspero, Minuit (a las cuales se podría agregar Bourgois si no ocupara una posición ambigua, tanto en el plano cultural como en el plano económico, por el hecho de su relación con las Presses de la Cité)– y las "grandes editoriales" –Laffont, Presses de la Cité, Hachette–; las posiciones intermedias estarían ocupadas por editoriales como Flammarion (con colecciones de investigación y publicaciones colectivas bajo dirección), Albin Michel, Calmann-Lévy, viejas editoriales de "tradición", sostenidas por herederos, que encuentran en su patrimonio una fuerza y un freno, y sobre todo Grasset, antigua "gran editorial", hoy englobada en el imperio Hachette, y Gallimard, antigua editorial de vanguardia, hoy en la cima de la consagración, que reúne una empresa orientada hacia la gestión del fondo y empresas a largo plazo (que son posibles sobre la base de un capital cultural acumulado –*le Chemin, Bibliothèque des sciences humaines*–). En cuanto a los subcampos de las editoriales orientadas hacia la producción a largo plazo, por lo tanto hacia el público "intelectual", se polariza alrededor de la oposición entre Maspero y Minuit (que representa la vanguardia en vías de consagración) por un lado, y Gallimard, situada en posición dominante, representando Seuil el lugar neutro del campo (como Gallimard, cuyos autores, lo veremos, están igualmente representados en la lista de *best sellers* y en la lista de los *best sellers* intelectuales, constituye el lugar neutro del campo en su conjunto). El dominio práctico de esta estructura que orienta también, por ejemplo, a los fundadores de un órgano de prensa cuando sienten que "hay un lugar para tomar" o que "apuntan a los nichos libres" dejados por los medios existentes, se expresa en la visión rigurosamente topológica de un joven editor, Delorme, fundador de las ediciones Galilée, que intenta encontrar su lugar "entre las Ediciones de Minuit, Maspero y Le Seuil" (declaraciones recibidas por J. Jossin, *L'Express*, 30 de agosto, 5 de setiembre de 1976).

Características de los dos polos opuestos del campo de la edición, las ediciones Robert Laffont y las Ediciones de Minuit permiten apreciar en la multiplicidad de sus aspectos las oposiciones que separan los dos sectores del campo. Por un lado, una empresa grande (700 empleados) que publica cada año un número considerable de títulos nuevos (aproximadamente 200) y abiertamente orientada hacia la búsqueda del éxito (para el año 1976, anuncia siete tiradas superiores a 100 000, catorce a 50 000 y cincuenta a 20 000), lo que supone importantes servicios de promoción, gastos considerables de publicidad y relaciones públicas (en particular, dirigidas a los libreros) y también una política de elecciones guiadas por la certeza de la ubicación del libro (hasta 1975, casi la mitad de las obras publicadas son traducciones de libros que han funcionado bien en el extranjero) y la búsqueda del *best seller* (de la "lista de premios" que el editor opone a los que "se obstinan todavía en no considerar su editorial como literaria", se señalan los nombres de Bernard Clavel, Max Gallo, Françoise Dorin, Georges Emmanuel Clancier, Pierre Rey). Al contrario, Ediciones de Minuit, pequeña empresa artesanal que, empleando una decena de personas, publica menos de veinte títulos por año (en el campo de la novela o el teatro, una cuarentena de autores en veinticinco años) y consagra una parte ínfima de su presupuesto a la publicidad (sacando incluso un partido estratégico del rechazo de las formas más groseras de "relaciones públicas"), suele tener ventas inferiores a 500 ejemplares ("el primer libro de P. que ha vendido más de 500 ejemplares ha sido el noveno") y tiradas inferiores a 3000 (según un balance realizado en 1975, sobre 17 nuevas obras publicadas desde 1971, es decir, en tres años, 14 habían alcanzado una cifra inferior a 3000, y las otras tres no habían superado los 5000). Siempre deficitaria si se consideran sólo las nuevas publicaciones, la editorial vive de su fondo, es decir, de los beneficios que le aseguran regularmente aquellas publicaciones que han devenido célebres (por ejemplo *Godot*, que habiendo vendido menos de 200 ejemplares en 1952, veinticinco años después alcanzó una tirada global de 500 000).

Estas dos estructuras temporales corresponden a dos estructuras económicas muy diferentes: frente a los accionistas (Time-Life, en el caso particular) que hacen beneficios –a pesar de los gastos generales, muy importantes–, Laffont (como todas las otras sociedades por acciones, entre ellas Hachette o Presses de la Cité) debe hacer "girar" muy rápidamente un capital esencialmente económico (sin tomarse el tiempo que exigiría su reconversión en capital cultural); por el contrario, Ediciones de Minuit no tiene que preocuparse por los beneficios (redistribuidos

en parte al personal) y reinvierte en emprendimientos a largo plazo los beneficios que le procura un fondo cada vez más importante. El tamaño de la empresa y el volumen de la producción no sólo determinan la política cultural a través de la incidencia de los gastos generales y la correspondiente preocupación por el rendimiento del capital; también afectan directamente la práctica de los responsables de la selección de los manuscritos: a diferencia del editor "fuerte", el pequeño editor puede conocer personalmente, con la colaboración de algunos consejeros que son, al mismo tiempo, autores de la editorial, el conjunto de los libros publicados. En resumen, todo se conjuga para prohibir al responsable de una empresa de edición "fuerte" las inversiones riesgosas y a largo plazo: la estructura financiera de su empresa, las condiciones económicas que le impone la rentabilización del capital –por lo tanto, pensar antes que todo en la venta–, las condiciones en las cuales trabaja y que prácticamente le prohíben el contacto directo con los manuscritos y los autores.[39] En cuanto al editor de vanguardia, logra afrontar los riesgos financieros a los que se expone (en cualquier caso, objetivamente menores) invirtiendo (en el doble sentido) en proyectos que sólo pueden aportar –en el mejor de los casos– beneficios simbólicos, en la medida en que reconozca plenamente las apuestas específicas del campo de producción y persiga, del mismo modo que los escritores o los "intelectuales" que publica, el único beneficio específico que otorga el campo, al menos a corto plazo, es decir, el "renombre" y la "autoridad intelectual" correspondiente.[40] Las estrategias que pone en práctica en sus relaciones con la prensa están perfectamente adaptadas (sin haber sido necesariamente pensadas como tales) a las exigencias objetivas de la fracción más avanzada del campo, es decir, al ideal "intelectual" de denegación que impone el rechazo de los compromisos temporales y que tiende a establecer una correlación negativa entre el éxito y el valor propiamente artístico. En efecto, mientras que la producción a corto plazo, a la manera de la alta costura, es estrechamente tributaria de un conjunto de agentes e instituciones de

39 Es bien conocido en el "medio" que el director de una de las más grandes editoriales francesas no lee prácticamente ninguno de los manuscritos que publica y que sus jornadas se pasan en tareas de pura gestión (reuniones del comité de producción, encuentro con los abogados, con los responsables de filiales, etc.).

40 De hecho, sus actos profesionales son "actos intelectuales" análogos a la firma de manifiestos literarios o políticos o de peticiones (además, con algunos riesgos –basta pensar, por ejemplo, en la publicación de *La question*–) que le valen las gratificaciones habituales de los "intelectuales" (prestigio intelectual, entrevistas, debates en la radio, etc.).

"promoción" (críticos de los periódicos y semanarios, de la radio y de la televisión, etc.) que deben ser constantemente mantenidos y periódicamente movilizados (los "premios" cumplen una función análoga a la de las "colecciones"),[41] la producción a largo plazo, que casi no se beneficia con la publicidad gratuita que representan los artículos de prensa suscitados por la carrera de los premios y los premios mismos, depende por completo de la acción de algunos "descubridores", es decir, de los autores y los críticos de vanguardia que hacen la editorial de vanguardia dándole crédito (por el hecho de publicar allí, de aportar manuscritos, de hablar favorablemente de los autores que publica, etc.) y que esperan de ella que merezca su confianza evitando desacreditarse con éxitos ocasionales demasiado brillantes ("Minuit estaría desvalorizada a los ojos del centenar de personas que se encuentran alrededor de Saint-Germain si tuviera el premio Goncourt") y desacreditar, al mismo tiempo, a aquellos que allí son publicados o que alaban sus publicaciones ("los premios desvalorizan a los escritores al lado de los intelectuales"; "el ideal para un joven escritor es una carrera lenta").[42] Ella depende también del sistema de enseñanza, único capaz de ofrecer, a los que predican en el desierto, devotos y fieles capaces de reconocer sus virtudes.

La oposición, total, entre los *best sellers* sin futuro y los clásicos –*best sellers* a largo plazo que deben al sistema de enseñanza su consagración, y por lo tanto su mercado extenso y duradero–[43] es el fundamento no sólo de dos organizaciones totalmente diferentes de producción y de

41 Robert Laffont reconoce esta dependencia cuando, para explicar la disminución de las traducciones con relación a las obras originales, invoca, además del incremento de los adelantos por derechos de traducción, "la influencia determinante de los medios de comunicación, particularmente de la televisión y la radio, en la promoción de un libro": "La personalidad del autor y su facilidad de palabras constituyen elementos de peso en la elección de esos medios de comunicación y, por lo tanto, en la expectativa del público. En este dominio, los autores extranjeros, con excepción de algunas vacas sagradas, están naturalmente desfavorecidos" (*Vient de paraître*, boletín de información de las ediciones Robert Laffont, 167, enero de 1977).

42 Aquí también convergen la lógica cultural y la lógica "económica": como lo muestra el destino de las ediciones de Pavois, un premio literario puede ser catastrófico, desde un punto de vista estrictamente "económico", para una pequeña editorial debutante, obligada de pronto a hacer frente a las enormes inversiones exigidas por la reimpresión y la difusión a gran escala del libro galardonado.

43 Esto se ve de manera particularmente clara en materia de teatro, donde el mercado de los clásicos ("las matinées clásicas" de la Comédie Française) obedece a leyes totalmente particulares porque dependen del sistema de enseñanza.

comercialización sino también de dos representaciones opuestas de la actividad del escritor e incluso del editor, simple comerciante o "descubridor" audaz, que sólo tiene posibilidad de triunfar si sabe presentir las leyes específicas de un mercado todavía por venir, es decir, adherir a los intereses y las exigencias de aquellos que harán esas leyes, los escritores que publica.[44] Dos representaciones opuestas también de los criterios del éxito: para los escritores "burgueses" y su público, el éxito es en sí mismo una garantía de valor. Es lo que hace que, en ese mercado, el éxito llame al éxito: se contribuye a fabricar los *best sellers* publicando sus tiradas; lo mejor que pueden hacer los críticos por un libro o una pieza es "predecirle el éxito" ("Esto debería ser un éxito" –R. Kanters, *L'Express*, 15-21 de enero de 1973–; "Apuesto al éxito de *Tournant* con los ojos cerrados" –Pierre Marcabru, *France-Soir*, 12 de enero de 1973–). El fracaso, evidentemente, es una condena sin apelación posible: quien no tiene público no tiene talento (el mismo Robert Kanters habla "de autores sin talento y sin público a la manera de Arrabal").

En cuanto a la visión del campo opuesta, que sospecha del éxito[45] y hace de la ascesis en este mundo la condición para la salvación en el más allá, encuentra su principio en la economía de la producción cultural, por la cual las inversiones se recuperan sólo si se realizan, de algún modo, sin expectativas, a la manera de un don que sólo puede asegurarse el contradon más preciado, el "reconocimiento", si no se lo espera; y, como el don que se convierte en pura generosidad ocultando el contradon venidero que devela la sincronización del "te doy para que me des", es el intervalo de tiempo el que encubre y disimula el beneficio prometido a las inversiones más desinteresadas.

44 La misma oposición se observa en todos los campos. Y André de Baecque describe así la oposición, que caracteriza, según él, el campo del teatro entre los "hombres de negocios" y los "militantes": "Los animadores de teatro son gente de todo tipo. Tienen en común arriesgar, en cada creación, una inversión con frecuencia importante de dinero y de talento en un mercado imprevisible. Pero allí se detiene la semejanza: sus motivaciones provienen de todas las ideologías. Para unos, el teatro es una especulación semejante a las otras, más pintoresca quizá, pero que da lugar a la misma estrategia fría hecha de tomas de opciones, riesgos calculados, fines de mes difíciles, exclusividades negociadas a veces por encima de las fronteras. Para otros, es el vehículo de un mensaje o el instrumento de una misión. Ocurre incluso, a veces, que un militante consigue buenos negocios..." (A. De Baecque, ob. cit.).

45 Sin llegar a hacer del fracaso una garantía de calidad como lo quiere la visión polémica del escritor "burgués": "Ahora, para triunfar, es necesario tener fracasos. El fracaso inspira confianza. El éxito parece sospechoso". (F. Dorin, ob. cit., p. 46).

UN EMPRESARIO[46]

Dirigiendo su empresa como hombre de negocios, transformándola en un verdadero imperio financiero mediante una serie ininterrumpida de compras y fusiones (entre 1958 y 1965), habla el lenguaje sin ambages ni eufemismos del gestor y el organizador: "He dicho simplemente a los responsables de estas editoriales: vamos a aliarnos para intentar desarrollar de común acuerdo nuestros negocios. (...) Cada editor quería cubrir varios sectores. Una vez que el grupo se formó, nos hemos especializado. Por ejemplo, Amiot-Dumont tenía como autores a André Castelot y Alain Decaux, que son historiadores con un gran público. Los hemos derivado a Perrin para especializarnos en historia. Algunas de esas editoriales se han integrado a nuestro grupo y se han transformado en departamentos internos (...) Para las otras, poseemos la mayoría absoluta. (...) Con esas distintas empresas transformadas, de alguna manera, en filiales, hicimos interfusiones". El editor encarga libros, sugiere temas, elige los títulos: "Pensamos que el aspecto creativo del editor ha aumentado mucho en los años de posguerra. Tendría mil historias para contarle en ese sentido. La última concierne al libro de Emile Servan-Schreiber. (...) Es un amigo, un hombre encantador, lleno de recuerdos. Le dije: 'Escríbalos como usted los cuenta'. "¿Rémy? En primer lugar, le pedimos un prefacio para un volumen sobre el Muro del Atlántico. Algún tiempo después, él nos propuso un manuscrito. Un día viene a vernos, buscando un tema: le propusimos 'la línea de demarcación'. Ha escrito diez. Todos son *best sellers*". El encargo frecuentemente se combina con adelantos financieros: "Un escritor viene a verlo. Tiene en mente un libro, entrega una sinopsis. Usted lo encuentra interesante. Él agrega: 'Me hace falta un adelanto para vivir, hasta que el libro esté escrito' (...). Es así como la mayor parte del tiempo el editor se transforma en banquero. (...) Los autores ya consagrados llegan, a veces, a obtener anticipos bastante impresionantes". Atento a la demanda, el editor aprovecha las ocasiones que ofrece la actualidad y en particular los grandes

46 Todas las citas son tomadas de una entrevista de Sven Nielsen, Presidente Director General de las Presses de la Cité, en R. Priouret, *La France et le Management*, París, Denoël, pp. 268-292.

medios de comunicación: "Muestre imágenes de Hong Kong y un colono que no ha oído jamás hablar de ese lugar, y a quien usted le ha abierto la puerta al mundo, enseguida se pondrá a buscar un libro sobre Hong Kong. La televisión le aporta una imagen de sueño, y nosotros completamos ese sueño". Para atraer al cliente, no retrocede ante los procedimientos de valorización habituales en el comercio: "La presentación es, sin embargo, un elemento de venta muy importante pues, actualmente, en la época sobreexcitada en que vivimos, es necesario atraer la mirada. El libro, cualquiera que sea, debe imantar al público". "Por supuesto, Gallimard llegó a crear un género *chic* con sus cubiertas blancas en rústica bordeadas con hilo rojo –estilo camisa de dormir; ¿cuántos otros pueden emplear un método semejante?"–. Para permitir que cada categoría de productos encuentre fácilmente sus clientes, debe implementar una marcación clara, por lo tanto, una especialización de las unidades de producción: "Es necesario que, cuando piense en memorias o biografías, el público piense en Plon. Literatura moderna: Juilliard. Para un autor casi académico: Perrin (...) Deporte, televisión o actualidades: Solar. Libros para niños y adolescentes: Rouge et Or. Historietas: Artima. Grandes novelas y documentales: Presses de la Cité. Si quiere un libro de bolsillo, hay que pensar en Presses-Pocket. Está también la edición de vanguardia con Christian Bourgois. Queremos llegar a esto: que frente a la vidriera el comprador potencial reconozca cada una de nuestras colecciones. El público sigue la etiqueta de una editorial mucho más de lo que uno cree". Nada ilumina mejor la manera como Sven Nielsen concibe el rol del editor que su proyecto para el libro de bolsillo: "En primer lugar, se saca un libro a quince francos cuidadosamente presentado, que atrae la mirada en el buen sentido de la palabra, es decir, ilumina sobre su contenido y la editorial que lo edita. Después de dos años, cuando la tirada normal está agotada, se hace un libro de bolsillo, pero a un precio más barato, casi de periódico –papel muy ordinario, cubierta también–. Si es preciso, con publicidad adentro. Un objeto que va al tacho de basura una vez leído. Pues, en lo particular también, el libro de bolsillo a dos francos ocupa el lugar de una obra a 15 francos. Y sería necesario finalmente encontrar un circuito de distribución paralelo, distinto al del librero. Desde

luego, cada tirada correspondería al nivel de venta previo. Y sin reposición. Como en el caso de los periódicos, los que no se venden no son más que papel viejo".

UN "DESCUBRIDOR"[47]

Un día, en 1950, uno de mis amigos, Robert Carlier, me dice: "Debería leer el manuscrito de un escritor irlandés que escribe en francés. Se llama Samuel Beckett. Lo han rechazado ya seis editores". Yo dirigía desde hacía dos años Ediciones de Minuit. Algunas semanas más tarde, vi tres manuscritos sobre uno de nuestros escritorios: *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*, con ese nombre de autor desconocido y en apariencia ya familiar. Desde ese día supe que sería editor, quiero decir un verdadero editor. Desde la primera línea –"Estoy en la habitación de mi madre. Soy yo quien vive ahí ahora. No sé cómo he llegado allí"–, desde la primera línea me asaltó la belleza abrumadora de ese texto. Leí *Molloy* en pocas horas, como jamás había leído un libro. No era una novela publicada por uno de mis colegas, una de esas obras maestras consagradas en la cual yo, como editor, como jamás tendría parte: era un manuscrito inédito, y no solamente inédito: rechazado por varios editores. Apenas podía creerlo. Vi a Suzanne, la mujer de Beckett, al día siguiente, y le dije que me gustaría sacar esos tres libros lo más rápido posible, pero que no tenía demasiado dinero. Ella se encargó de llevar los contratos a Samuel Beckett y me los devolvió firmados. Era el 15 de noviembre de 1950. Samuel Beckett pasó a vernos por la oficina algunas semanas más tarde. Suzanne me contó luego que cuando él regresó a la casa tenía un aspecto sombrío. Ante el asombro de ella, que temía que estuviera decepcionado por el primer contrato con su editor, Beckett le respondió que, al contrario, nos había encontrado a todos muy simpáticos y que solamente lo desesperaba la idea de que la publicación de *Molloy* nos llevara a la quiebra. El libro salió el 15 de marzo. El impresor, un alsaciano católico, temiendo que la obra fuera perse-

47 Este texto de Jérôme Lindon sobre Samuel Beckett, aparecido en los *Cahiers de L'Herne* en 1976, ha sido escrito originariamente para un número de homenaje publicado por John Calder en inglés, en ocasión del premio Nobel, en 1969.

guida por atentar contra las buenas costumbres, había omitido prudentemente hacer figurar su nombre al final del volumen.

ORTODOXIA Y HEREJÍA

Principio de oposición entre el arte de vanguardia y el arte "burgués", entre la ascesis material que garantiza la consagración espiritual y el éxito mundano marcado, entre otros signos, por el reconocimiento de las instituciones (premios, academias, etc.) y por el éxito financiero, esta visión escatológica contribuye a disimular la verdad de la relación entre el campo de producción cultural y el campo del poder, reproduciendo, en la lógica específica del campo intelectual, es decir, bajo la forma transfigurada del conflicto entre dos estéticas, la oposición (que no excluye la complementariedad) entre las fracciones dominadas y las fracciones dominantes de la clase dominante, es decir, entre el poder cultural (asociado a la menor riqueza económica) y el poder económico y político (asociado a la menor riqueza cultural). Los conflictos propiamente estéticos sobre *la visión legítima del mundo*, es decir, en última instancia, sobre lo que merece ser representado y la mejor manera de representarlo, son conflictos políticos (sumamente eufemizados) por la imposición de la definición dominante de la realidad y, en particular, de la realidad social. Construido según los esquemas generadores de la representación "derecha" (y de derecha) de la realidad y, en particular, de la realidad social, en una palabra, de la *ortodoxia*, el *arte de reproducción*[48] (cuya forma por excelencia es el "teatro

48 "¡Ay! No hago sino reproducir, arreglándolo, adaptándolo, lo que veo y lo que escucho. ¡Mala suerte! Lo que yo veo es siempre bonito, lo que escucho es frecuentemente divertido. Vivo en el lujo y la espuma de champagne" (F. Dorin, ob. cit., p. 27). No hay necesidad de evocar la pintura de reproducción, encarnada hoy por los "impresionistas" de los que se sabe que entregan todos sus *best sellers* (aparte de la Gioconda) a los editores especializados en la reproducción de obras de arte: Renoir ("La jeune fille aux fleurs", "Le Moulin de la Galette"), Van Gogh ("L'église d'Auvers"), Monet ("Les coquelicots"), Degas ("La répetition d'un ballet"), Gauguin ("Les paysannes") (informaciones obtenidas en la Carterie del Louvre, en 1973) [*Carterie*: negocio de venta de tarjetas postales, N. de T.] También se puede pensar, en materia de libros, en la inmensa producción de biografías, memorias, recuerdos, testimonios, que de Laffont a Lattès, de Nielsen a Orban, ofrecen a los lectores "burgueses" una "experiencia Vivida" alternativa (por ejemplo, en Laffont, las colecciones "Vivido" –con memorias de Emile Pollack o de Maurice Rheims, de Juge Batigne o de Marcel Bleustein-Blanchet–, o "Un hombre y su oficio").

burgués") es adecuado para procurar, a los que lo perciben según esos esquemas, la experiencia tranquilizadora de la evidencia inmediata de la representación, es decir, de la necesidad del modo de representación y del mundo representado. Este arte ortodoxo escaparía al tiempo si no estuviera continuamente remitido al pasado por el movimiento que introduce en el campo de producción la pretensión de las fracciones dominadas de usar poderes que les son otorgados para cambiar la visión del mundo y trastornar las jerarquías temporales y *temporarias* a las cuales se aferra el gusto "burgués". Poseedores de una delegación (siempre parcial) de legitimidad en materia cultural, los productores culturales, y en particular aquellos que producen sólo para los productores, tienden siempre a *desviar* a su beneficio la autoridad de la que disponen, por lo tanto, a imponer como la única legítima su propia variante de la visión dominante del mundo. Pero la oposición entre las jerarquías artísticas establecidas y el desplazamiento herético del límite socialmente admitido entre lo que merece ser conservado, admirado y transmitido y lo que no lo merece, ejerce un efecto propiamente artístico de subversión si reconoce tácitamente el hecho y la legitimidad de esta limitación haciendo del *desplazamiento* de este límite un acto artístico que reivindique para el artista el monopolio de la transgresión legítima del límite entre lo sagrado y lo profano, por lo tanto, de las revoluciones de los sistemas de clasificación artísticos.

El campo de producción cultural es el terreno por excelencia del enfrentamiento entre las fracciones dominantes de la clase dominante, que allí combaten, a veces en persona y más frecuentemente por la mediación de los productores orientados hacia la defensa de sus "ideas" y la satisfacción de sus "gustos", y las fracciones dominadas que están totalmente comprometidas en dicho combate.[49] Ese conflicto permite integrar en un solo y mismo campo los diferentes subcampos socialmente especializados, mercados particulares completamente separados en el espacio social e incluso geográfico, donde las diferentes fracciones de la clase dominante pueden encontrar productos que se ajusten a su gusto en materia de teatro como en materia de pintura, de costura o de decoración.

49 En literatura, como en otros dominios, los productores a tiempo completo (y, *a fortiori*, los productores para productores) están lejos de tener el monopolio de la producción: sobre 100 personas mencionadas en el *Who's Who* que han producido obras literarias, más de un tercio son no profesionales (industriales –14%–, altos funcionarios –11%–, médicos –7%–, etc.) y la parte de los productores de tiempo parcial es más grande aun en el dominio de los escritos políticos (45%) y de los escritos generales (48%).

La visión "polémica" que engloba en la misma condena a todas las empresas económicamente poderosas ignora la distinción entre las empresas que, ricas sólo en capital económico, tratan a los bienes culturales –libros, espectáculos o cuadros– como productos comunes, es decir, como una fuente de beneficio inmediato, y las empresas que sacan un beneficio económico, a veces muy importante, del capital cultural que han acumulado, en su origen, mediante estrategias fundadas en la denegación de la "economía". Las diferencias en el tamaño de la empresa, medidas por el volumen de su cifra de negocios o de personal, son confirmadas por las diferencias, también decisivas, en la relación con la "economía" que separan –entre las empresas de fundación reciente y de tamaño pequeño– las pequeñas editoriales "comerciales", que con frecuencia prometen un crecimiento rápido, como Lattès, simple Laffont en pequeño, u Orban, Authier, Mengès,[50] y las pequeñas editoriales de vanguardia, frecuentemente destinadas a una rápida desaparición (Galilée, France Adèle, Entente, Phébus), como, en el otro extremo de la escala, distinguen las "grandes editoriales" y las "editoriales fuertes", el gran editor consagrado como Gallimard y el "comerciante de libros" fuerte como Nielsen.

> Sin entrar en un análisis sistemático del campo de las galerías que, por homología con el campo de la edición, caería en repeticiones inútiles, observemos solamente que, aquí también, las diferencias que separan las galerías según su antigüedad (y su notoriedad), por lo tanto, según el grado de consagración y el valor mercantil de las obras que exhiben, son confirmadas por diferencias en la relación con la "economía". Desprovistas de "escudería"[51] propia, las "galerías de venta" (Beaubourg, por ejemplo) exponen de manera relativamente ecléctica pintores de épocas, escuelas y edades muy diferentes (abstractos y post-surrealistas, algunos hiperrealistas europeos, nuevos realistas), es decir, obras que, teniendo un nivel de circulación menor (en

50 Se podría incluso distinguir, entre estos últimos, a aquellos que han llegado a la edición con un proyecto propiamente "comercial", como Jean-Claude Lattès que, primero encargado de prensa en Laffont, ha pensado su proyecto, en el origen, como una colección (Edición especial) de la editorial Laffont, u Olivier Orban (uno y otro apuestan de entrada al relato por encargo) y aquellos que se conforman, luego de diversas tentativas desgraciadas, con proyectos "para vivir", como Guy Authier o Jean-Paul Mengès.

51 *Écurie* en el original. [N. de T.]

razón de su canonización más avanzada o de sus aptitudes "decorativas") pueden encontrar compradores fuera de los coleccionistas profesionales y semiprofesionales (entre los "ejecutivos de oro" y los "industriales de la moda", como dice un informante); ellas también están en condiciones de señalar y atraer a una fracción de pintores de vanguardia ya distinguidos ofreciéndoles una forma de consagración un poco comprometedora, es decir, un mercado donde los precios son mucho más altos que en las galerías de vanguardia.[52] Por el contrario, las galerías que, como Sonnabend, Denise René o Durand-Ruel, marcan hitos en la historia de la pintura porque –cada una en su época– han sabido reunir una "escuela", se caracterizan por una decisión sistemática.[53] Es así como se puede reconocer en la sucesión de los pintores presentados por la galería Sonnabend la lógica de un desarrollo artístico que conduce de la "nueva pintura americana" y el Pop Art, con pintores como Rauschenberg, Jaspers Johns y Jim Dine, a los Oldenburg, Lichtenstein, Wesselman, Rosenquist, Warhol, a veces clasificados bajo la etiqueta de Minimal Art, y a las búsquedas más recientes del arte pobre, del arte conceptual o del arte por correspondencia. Del mismo modo, es evidente el vínculo entre la abstracción geométrica que ha dado renombre a la galería Denise René (fundada en 1945 e inaugurada con una exposición de Vasarely) y el arte cinético, donde artistas como Max Bill y Vasarely establecen de alguna manera un vínculo entre las búsquedas visuales del período entre las dos guerras mundiales (sobre todo las de la Bauhaus) y las búsquedas ópticas y tecnológicas de la nueva generación.

52 La misma lógica hace que el editor descubridor esté siempre expuesto a ver sus "descubrimientos" desviados por editores mejor establecidos o más consagrados, que ofrecen su nombre, notoriedad, e influencia sobre los jurados de premios, y también la publicidad y derechos de autor más elevados.

53 Por oposición a la galería Sonnabend –que reúne a pintores jóvenes (el mayor tiene 50 años) pero ya relativamente reconocidos–, y a la galería Durand-Ruel –cuyos pintores son casi todos muertos y célebres–, la galerie Denise René, que se sostiene en ese punto particular del espacio-tiempo del campo artístico donde los beneficios normalmente exclusivos de la vanguardia y de la consagración llegan, por un momento, a adicionarse, acumula un conjunto de pintores fuertemente consagrados (abstractos) y un grupo de vanguardia o de retrovanguardia (arte cinético), como si hubiera logrado escapar un momento a la dialéctica de la distinción que arrebata las escuelas al pasado.

LAS MANERAS DE ENVEJECER

La oposición entre las dos economías, es decir, entre las dos relaciones con la "economía", toma así la forma de la oposición entre dos ciclos de vida de la empresa de producción cultural, dos modos de envejecimiento de las empresas, los productores y los productos.[54] La trayectoria que conduce de la vanguardia a la consagración y la que lleva de la pequeña empresa a la empresa "fuerte" se excluyen totalmente: la pequeña empresa comercial tiene tan pocas posibilidades de convertirse en una gran empresa consagrada como el gran escritor "comercial" (Guy des Cars o Cécil Saint-Laurent) de ocupar una posición reconocida en la vanguardia consagrada. En el caso de las empresas "comerciales", cuyo fin es la acumulación de capital "económico" y cuyo destino es crecer o desaparecer (por la quiebra o la absorción), la única distinción pertinente concierne al tamaño, que tiende a aumentar con el tiempo; en el caso de las empresas definidas por un alto grado de denegación de la "economía" y de sumisión a la lógica específica de la economía de los bienes culturales, la oposición temporal entre los recién llegados y los antiguos, los aspirantes y los poseedores, la vanguardia y lo "clásico", tiende a confundirse con la oposición "económica" entre los pobres y los ricos (que son también los "fuertes"), lo "barato" y lo "caro', y el envejecimiento se acompaña casi inevitablemente con una transformación "económica" adecuada para determinar una transformación de la relación con la "economía", es decir, un relajamiento de la denegación de la "economía" que mantiene una relación dialéctica con el volumen de los negocios y el tamaño de la empresa: la única defensa contra el "envejecimiento" es el rechazo a "crecer" por los beneficios y para el beneficio, de entrar en la dialéctica del beneficio que, incrementando el tamaño de la empresa, y por tanto los gastos generales, obliga a la búsqueda del bene-

54 La oposición que sustenta el análisis de las dos economías no implica ningún juicio de valor aunque por más que se exprese en las luchas ordinarias de la vida artística bajo forma de juicios de valor y aunque, a pesar de todos los esfuerzos de distanciamiento y de objetivación, corra el riesgo de ser leída a través de los anteojos de la polémica. Como se ha mostrado en otra parte, las categorías de percepción y de apreciación (por ejemplo, oscuro/claro o fácil, profundo/ligero, original/banal, etc.) que funcionan en el terreno del arte son oposiciones de aplicación casi universal, fundadas, en último análisis, por la mediación de la oposición entre la rareza y la divulgación, la vulgarización, la vulgaridad, la unicidad y la multiplicidad, la calidad y la cantidad, sobre la oposición, propiamente social, entre la "elite" y las "masas", entre los productos "de elite" (o "de calidad") y los productos "de masa".

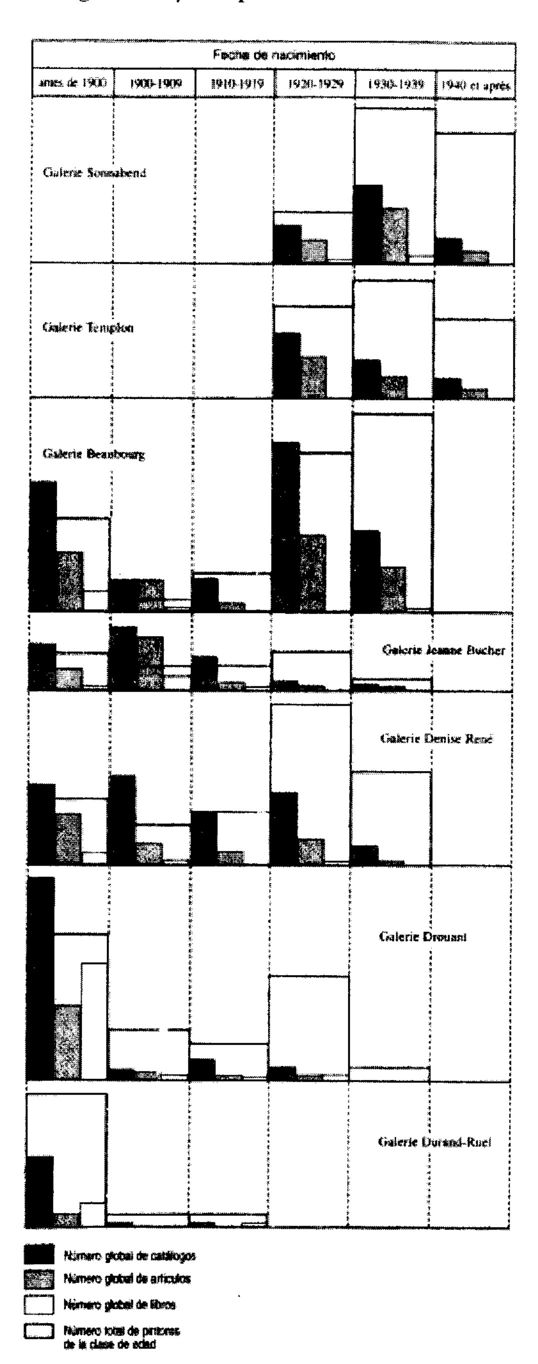
ficio y aporta la divulgación, siempre a tono con la devaluación implícita en toda vulgarización.[55]

> La editorial que entra en la fase de explotación del capital cultural acumulado hace coexistir dos economías diferentes, una orientada hacia la producción, los autores y la búsqueda (en Gallimard, la colección de George Lambrichs), la otra orientada hacia la explotación del fondo y la difusión de los productos consagrados (con colecciones como La Pléiade y, sobre todo, Folio o Idées). Las contradicciones resultantes de las incompatibilidades entre las dos economías son fáciles de adivinar: la organización conveniente para producir, difundir y valorizar una categoría de productos es perfectamente inadecuada para la otra; además, el peso que las coacciones de la gestión y la difusión tienen sobre la institución y sobre los modos de pensamiento tiende a excluir las inversiones riesgosas, cuando los autores que podrían ocasionarlas no son anticipadamente desviados hacia otros editores por el prestigio mismo de la editorial (cuando no es, simplemente, porque las colecciones de búsqueda tienden a pasar desapercibidas si se insertan en conjuntos donde están "desplazadas", o incluso resultan "incongruentes" –como, caso límite, "Écart" o "Change" en Laffont–). Va de suyo que, si bien puede acelerarlo, la desaparición del fundador no basta para explicar un proceso inscripto en la lógica del desarrollo de las empresas de producción cultural.

Las diferencias que separan las pequeñas empresas de vanguardia de las "empresas fuertes" y de las "grandes editoriales" se superponen a las que se pueden establecer, del lado de los productos, entre lo "nuevo", provisoriamente desprovisto de valor "económico", lo "viejo", definitivamente devaluado, y lo "antiguo" o lo "clásico", dotado de un valor "económico"

55 Este efecto es perfectamente visible en la alta costura o la perfumería, donde las casas consagradas se mantienen durante varias generaciones (como Caron o Chanel, y, sobre todo, Guerlain) al precio de una política que apunta a perpetuar artificialmente la rareza del producto (son los "contratos de concesión exclusiva" que limitan los puntos de venta a lugares elegidos por su rareza, revistas de los grandes modistos, perfumerías de los barrios chics, aeropuertos). Siendo aquí el envejecimiento sinónimo de vulgarización, las antiguas grandes marcas (Coty, Lancôme, Worth, Molyneux, Bourjois, etc.) hacen una segunda carrera en el mercado "popular".

Las galerías y sus pintores



constante o constantemente creciente; o incluso a las que se establecen, del lado de los productores, entre la vanguardia, que se recluta más bien entre los jóvenes (biológicamente) sin estar circunscripta a una generación, los autores o los artistas "acabados" o "superados" (que pueden ser biológicamente jóvenes) y la vanguardia consagrada, los "clásicos". Para convencerse de ello, basta considerar la relación entre la edad (biológica) de los pintores y su edad artística, medida por la posición inseparablemente sincrónica y diacrónica que el campo les asigna en su espacio-tiempo en función de su estructura y de las leyes de transformación de su estructura, o, si se prefiere, en función de su distancia con el presente en la historia específica que las luchas y las revoluciones artísticas engendran y cuyas etapas marcan. Los pintores de las galerías de vanguardia se oponen a los pintores de su edad (biológica) que exponen en las galerías de la *rive droite* y a los pintores mucho mayores o ya muertos cuyas obras se exhiben en esas galerías: separados por la edad artística, que se mide también en generaciones, es decir, en revoluciones artísticas, con los primeros sólo tienen en común la edad biológica, mientras que con los segundos, a los cuales se oponen, comparten una posición homóloga a la que han ocupado en estados más o menos antiguos del campo y el hecho de estar destinados a ocupar posiciones homólogas en estados ulteriores (como lo testimonian los índices de consagración como catálogos, artículos o libros ya ligados a su obra).

Si se considera la pirámide de edades del conjunto de los pintores "retenidos"[56] por diferentes galerías, se observa, en primer lugar, una relación bastante nítida (visible también entre los escritores) entre la edad de los pintores y la posición de las galerías en el campo de producción: situada en la franja 1930-1939 en Sonnabend (en 1920-1929 en Templon), galería de vanguardia; en la franja 1900-1909 en Denise René (o en la galería de Francia), galería de vanguardia consagrada; la edad modal se sitúa en el período anterior a 1900 en Drouant (o en Durand-Ruel) mientras que las galerías que, como Beaubourg (o Claude Bernard), ocupan posiciones intermedias entre la vanguardia y

56 No se ignora lo que puede haber de arbitrario en caracterizar una galería por los pintores que retiene –lo que conduce a asimilar los pintores que ha "hecho" y que "tiene" y aquellos de los cuales posee solamente algunas obras, sin tener de ellas el monopolio. El peso relativo de estas dos categorías de pintores es, por otra parte, muy variable según las galerías y permitiría sin duda distinguir, fuera de todo juicio de valor, las "galerías de venta" y las galerías de escuela.

> la vanguardia consagrada, y también entre la "galería de venta" y la "escuela", presentan una estructura bimodal (con un modo antes de 1900 y otro en 1920-1929).[57]

Concordantes en el caso de los pintores de vanguardia (expuestos por Sonnabend o Templon), la edad biológica y la edad artística –cuya mejor medida sería sin duda la época de aparición del estilo correspondiente en la historia relativamente autónoma de la pintura– pueden ser discordantes en el caso de los pintores vivientes, continuadores académicos de todas las maneras canónicas del pasado que exponen, al lado de los más famosos pintores del siglo anterior, en las galerías de la *rive droite*, con frecuencia situadas en el área de los comercios de lujo, como Drouant o Durand-Ruel, "el *marchand* de los impresionistas". Especie de fósiles de otra edad, estos pintores que hacen en el presente lo que hacía la vanguardia del pasado producen un arte que no es, por así decirlo, de su edad. Para el artista de vanguardia que hace de la edad artística la medida de la edad, el artista "burgués" es "viejo", cualquiera sea su edad biológica, como es viejo el gusto "burgués" por sus obras. Pero la edad artística misma, que se revela a través de la forma de arte practicada, es una dimensión de una manera de vivir la "vida de artista" y, en particular, la denegación de la "economía" y de los compromisos temporales que la definen. A la inversa de los artistas de vanguardia que en cierto modo son dos veces "jóvenes" –por la edad artística desde luego, pero también por el rechazo (*provisorio*) de las grandezas temporales que conducen al envejecimiento artístico–, los artistas fósiles son, de alguna manera, dos veces viejos, por la edad de sus esquemas de producción desde luego,

57 Todo inclina a suponer que la clientela de las galerías presenta características homólogas a las de los pintores que exponen: las galerías de vanguardia como Templon, Sonnabend y Lambert (dos de ellas situadas sobre la *rive gauche*) que exponen la avanzada de la vanguardia, es decir, pintores jóvenes cuya notoriedad no supera el círculo de los pintores y de los críticos profesionales, sólo venden a un pequeño número de coleccionistas profesionales, la mayor parte extranjeros, y reclutan su público entre los pintores y los "intelectuales" que les sirven de compañeros de ruta, críticos de vanguardia y universitarios marginales. Las galerías de la *rive droite* tienen sin duda dos públicos, que corresponden a las dos categorías de productos que ofrecen; por un lado, grandes coleccionistas de fortuna, únicos en condiciones de comprar las obras de los pintores más consagrados del siglo XIX, y, por otra parte, burgueses de menor fortuna y menos conocedores, médicos e industriales de provincia, a quienes satisface la manera canónica y la temática convencional de los pintores académicos, sobre todo cuando concuerda con la "garantía, precio y calidad", como dice el catálogo de Drouant, que ofrecen las grandes galerías tradicionales.

pero también por un estilo de vida, del cual el estilo de sus obras es una dimensión, y que implica la sumisión directa e inmediata a las obligaciones y gratificaciones del mundo.[58]

> Además de la consagración propiamente artística y de los importantes beneficios que asegura la clientela burguesa, los pintores de vanguardia tienen mucho más en común con la vanguardia del pasado que con la retaguardia de esta vanguardia: y, ante todo, la ausencia de signos de consagración extraartística o, si se quiere, temporal, de la cual los artistas fósiles, pintores establecidos, frecuentemente salidos de las escuelas de Bellas Artes, galardonados con premios, miembros de academias, condecorados de la Legión de Honor, dotados de encargos oficiales, están abundantemente provistos: como si la pertenencia al siglo –es decir, al tiempo de la lógica económica y política– y la pertenencia al campo artístico fueran mutuamente excluyentes. Si se excluye la vanguardia del pasado, se observa, en efecto, que los pintores que expone la galería Drouant presentan, en su mayor parte, características opuestas a la imagen del artista que reconocen los artistas de vanguardia y quienes los celebran. Provincianos de origen o residencia, el principal punto de anclaje de estos pintores en la vida artística parisina es su pertenencia a la galería que ha "descubierto" a muchos de ellos. Varios han expuesto allí por primera vez y/o han sido "lanzados" por el premio Drouant de la joven pintura. Habiendo pasado, sin duda con mayor asiduidad que los pintores de vanguardia, por Bellas Artes (aproximadamente un tercio de ellos han hecho Bellas Artes, la Escuela de las Artes Aplicadas o las Artes Decorativas, en París, en su provincia o en su país de origen), se declaran gustosamente "alumnos" de tal o cual y practican un arte académico en su estilo (postimpresionista la mayoría de las veces), sus temas ("marinos", "retratos", "alegorías", "escenas campestres", "desnudos", "paisajes de Provenza", etc.) y sus encargos ocasionales (decorados de teatro,

58 Es evidente que, como se ha mostrado en otra parte, la "elección" entre las inversiones arriesgadas que exige la economía de la denegación y las colocaciones seguras de las carreras temporales (entre artista y artista-profesor de dibujo o entre escritor y escritor-profesor) no son independientes del origen social y de la propensión a afrontar los riesgos que éste favorece, más o menos, según las seguridades que asegura.

ilustraciones de libros de lujo, etc.), que les asegura la mayoría de las veces una verdadera *carrera* jalonada por recompensas y promociones diversas, como los premios y las medallas (para 66 de ellos, sobre 133), y coronada por el acceso a posiciones de poder en las instancias de consagración y legitimación (muchos de ellos son socios, presidentes o miembros del comité de los grandes salones tradicionales) o en las instancias de reproducción y de legitimación (directores de Bellas Artes en provincia, profesores en París, en Bellas Artes o en Artes Decorativas, curadores de museos, etc.). Dos ejemplos:

Nacido el 23 de mayo de 1914 en París. Frecuenta la Escuela de Bellas Artes. Exposiciones individuales en Nueva York y París. Ilustra dos obras. Participa en los Grandes Salones de París. Premio de dibujo en el Concurso General de 1932. Obras en museos y colecciones particulares.

Nacido en 1905. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de París. Socio de los Salons des Indépendants y del Salon d'Automne. Obtiene en 1958 el Gran Premio de la Escuela de Bellas Artes de la Ciudad de París. Obras en el Museo de Arte Moderno de París y en numerosos museos de Francia y del extranjero. Curador en el Museo de Honfleur. Numerosas exposiciones individuales en el mundo entero.

Muchos de ellos, en fin, han recibido las marcas menos equívocas de la consagración temporal, tradicionalmente excluidas del estilo de vida de artista, como la Legión de Honor, sin duda a cambio de una inserción en el mundo, por la mediación de los contactos político-administrativos que dan los "encargos" o de las frecuentaciones mundanas que implica la función de "pintor oficial".

Nacido en 1909. Pintor de paisajes y retratos. Realiza el retrato de Su Santidad Juan XXIII así como los de celebridades de nuestra época (Cécil Sorel, Mauriac, etc.) presentados en la Galería Drouant en 1957 y 1959. Premio de los Pintores Testigos de su Tiempo. Participa en los grandes salones también en calidad de organizador. Participa en el salón de París organizado por la Galería Drouant en Tokio en 1961. Sus telas están expuestas en numerosos museos de Francia y colecciones del mundo entero.

Nacido en 1907, hizo sus comienzos en el Salon d'Automne. Su primer viaje a España lo marca fuertemente y el Primer Gran Premio de Roma (1930) decide su larga estadía en Italia. Su obra se vincula sobre todo con los países mediterráneos: España, Italia, Provenza. Autor de ilustraciones para libros de lujo y de maquetas de decorados para el teatro. Miembro del Instituto. Exposiciones en París, Londres, Nueva York, Ginebra, Niza, Bordeaux, Madrid. Obras en numerosos museos de arte moderno y colecciones particulares en Francia y el extranjero. Oficial de la Legión de Honor.[59]

Best sellers y éxitos intelectuales*

	L'Express N: 92	Quinzaine littéraire N : 106
Fecha de nacimiento		
Antes de 1900	4	7
1900/1909	10	27
1910/1919	17	15
1920/1929	33	28
1930/1939	11	15
1940+	5	5
SR	12	9
C.S.P		
Hombres de letras	35	32
Universitarios	5	48
Periodistas	26	6
Psicoanalista-psiquiatra	-	2
Otros	10	7
SR	16	11
Lugar de residencia		
Provincia:	5	13
Alrededores de París	2	5
Sur	1	4
Otro	2	4
Extranjero	2	4
París y *banlieue*	62	57
6º/7º	19	19
8º/16º y *banlieue* oeste	23	11
5º/13º/14º/15º	11	11
Otros distritos	7	9

59 Cf. *Peintres figuratifs contemporains,* París, Galerie Drouant, 4º trimestre de 1967.

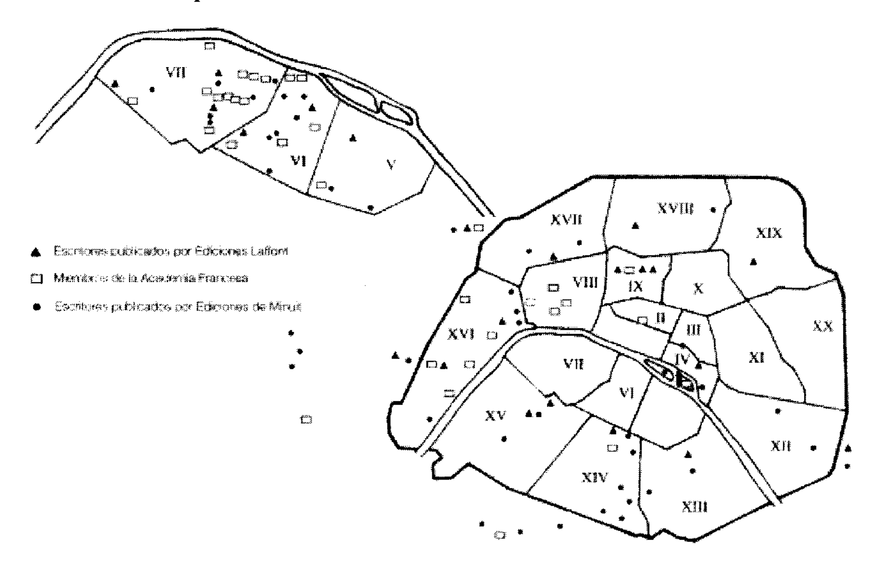
Banlieue (no oeste)	2	7
SR	23	32
Premios		
No	28	68
Sí:	48	31
Renaudot		
Goncourt		
Interallié	25	6
Fémina		
Médicis		4
Premio Nobel		2
SR	16	7
Condecoraciones		
No	44	79
Sí:	35	22
Legión de honor u Orden de mérito	28	18
SR	13	5
Editores**		
Gallimard	8	34
Seuil	7	12
Denoël	3	6
Flammarion	11	5
Grasset	14	8
Stock	11	1
Laffont	18	3
Plon	1	4
Fayard	5	4
Calmann-Lévy	1	2
Albin Michel	5	-
Otros	11	33 (de los cuales 8 son de Minuit)

* Para constituir la población de los autores reconocidos por el gran público intelectual se ha tomado el conjunto de autores franceses vivos que han sido citados en la sección mensual "La Quinzaine recommande", publicada por la *Quinzaine littéraire* durante los años 1972-1974. En lo que concierne a la categoría de los autores para el gran público, se tomaron los escritores franceses vivos cuyas obras han conocido las tiradas más fuertes en 1972 y 1973 y cuya lista, fundada en las informaciones proporcionadas por 29 libreros franceses de París y de provincia, es regularmente publicada por *L'Express*. La selección de la *Quinzaine littéraire* otorga una parte importante a las traducciones de obras extranjeras (43% de los títulos citados) y a las reediciones de autores canónicos (Colette, Dostoïevski, Bakounine, Rosa Luxemburgo), esforzándose así por seguir la actualidad del mundo intelectual; la lista de *L'Express* presenta solamente 12% de traducciones de obras extranjeras, que son *best sellers* internacionales (Desmond Morris, Mickey Spillane, Pearl Buck, etc.).
** El total supera N, pudiendo el mismo autor publicar con editores diferentes.

Las mismas regularidades se observan del lado de los escritores. Es así como los "intelectuales de éxito intelectual" (es decir, el conjunto de los autores mencionados en la "selección" de la *Quinzaine littéraire* durante los años 1972-1975 inclusive) son más jóvenes que los autores de *best sellers* (es decir, el conjunto de los autores mencionados en las listas de premios semanales de *L'Express*, durante los años 1972-1974 y, sobre todo, menos frecuentemente galardonados por los jurados literarios [31% contra 63%] y especialmente por los jurados más "comprometedores" a los ojos de los "intelectuales" y menos frecuentemente provistos de condecoraciones [22% contra 44%]). Mientras que los *best sellers* son editados sobre todo por grandes editoriales especializadas en obras de venta rápida –Grasset, Flammarion, Laffont y Stock–, los "autores de éxito intelectual" son, en más de la mitad de los casos, publicados por los tres editores cuya producción está más exclusivamente orientada hacia el público intelectual: Gallimard, Le Seuil y Ediciones de Minuit. Estas oposiciones son más marcadas todavía si se comparan dos poblaciones más homogéneas: los escritores de Laffont y de Minuit. Más jóvenes, estos últimos raramente son galardonados con premios (excepto el premio Médicis, el más "intelectual" de todos) y mucho menos condecorados. De hecho, las dos editoriales reagrupan dos categorías casi incomparables de escritores: por un lado, el modelo dominante es el del escritor "puro", comprometido en búsquedas formales y sin relación con el "siglo"; por el otro, el primer lugar pertenece a los escritores-periodistas y a los periodistas-escritores que producen obras "entre la historia y el periodismo", "que participan de la biografía y de la sociología, del diario íntimo y del relato de aventura, del guión cinematográfico y del testimonio ante la justicia" (R. Laffont, ob. cit., p. 302): "Si miro la lista de mis autores, veo, por una parte, los que han venido del periodismo al libro, como Gaston Bonheur, Jacques Peuchmaurd, Henry-François Rey, Bernard Clavel, Olivier Todd, Dominique Lapierre, etc., y los que, universitarios de origen, como Jean-François Revel, Max Gallo, Georges Belmont, han hecho el camino inverso. En la literatura queda poco lugar para la vida recluida" (R. Laffont, ob. cit., p. 216). A esta categoría de escritores, muy típica de la edición "comercial", habría que agregar los autores

de testimonios que casi siempre escriben por encargo y a veces con la asistencia de un periodista-escritor.[60]

El espacio de los escritores



Consecuencia de los análisis propuestos más arriba a propósito de la distribución de los teatros en el espacio, el valor social del domicilio privado se define en relación con las características sociales del barrio del que depende y también en relación con las características sociales de la población de los residentes (efecto de club) y las características sociales de los lugares públicos, lugares profesionales, Bolsa, oficinas de sociedades, escuelas, sitios elegantes donde es necesario ser visto, teatros, hipódromos, galerías, paseos. Sin duda, el valor social de los diferentes barrios depende también de la representación que los agentes se hacen del espacio social, que depende, a su vez, de su posición en la clase dominante y de su trayectoria social. Para comprender la distribución en el espacio de una población de

60 Menos del 5% de los "intelectuales de éxito intelectual" se encuentran también en el conjunto de los autores de best sellers (y son todos autores altamente consagrados, tales como Sartre, Simone de Beauvoir, Solzhenitsin, etc.).

escritores, es necesario hacer intervenir, además del patrimonio y de los recursos financieros, todas las disposiciones que se expresan también en el estilo de la obra y la manera particular de realizar la condición de escritor: por ejemplo, la preocupación de "estar" que supone que uno pueda continuamente aprovechar los encuentros, a la vez fortuitos y previsibles, que asegura la frecuentación de los lugares muy frecuentados. La proximidad en el espacio físico permite a la proximidad en el espacio social producir todos sus efectos facilitando y favoreciendo la acumulación de capital social (relaciones, lazos...).
Los académicos habitan, casi en su totalidad, en los barrios más típicamente burgueses (8º, 16º, 7º y 6º distritos –y, más precisamente, el Faubourg Saint-Germain: calles Varenne, Bonaparte, Bac, Seine, Grenelle–). Por el contrario, los autores de Ediciones de Minuit* y, más particularmente, los "intelectuales" (por oposición a los novelistas que se encuentran, en su mayor parte, en el 7º, 6º y 16º), se encuentran, en su mayoría, en los distritos del sur de París (14º, 13º, 12º, 5º) y sobre todo en *banlieue* (la *banlieue* sur y el sector menos "chic" de la *banlieue* oeste). En cuanto a los autores de Laffont, aunque sin duda están más dispersos, se los encuentra, a la vez, en el 16º y la *banlieue* oeste "chic" (y, aunque más raramente que los académicos, en el 6º) y sobre los bulevares o en distritos excéntricos habitados también por los intelectuales (14º, 15º); oposiciones que parecen corresponder a subpoblaciones actual o potencialmente distintas, la de los escritores en vías de consagración y la de los periodistas escritores.**

* En el caso de los autores de Minuit o Laffont, se trata de la fracción (4/5 y respectivamente) de los cuales se ha podido obtener la dirección.
** Uno de los rasgos distintivos de los miembros de la Académie Goncourt es su tasa elevada de provincianos (cerca de la mitad contra menos de 1/5 de la Académie Française y Laffont, y 1/3 en Ediciones de Minuit). Los que residen en París se distribuyen como los académicos.

CLÁSICOS Y DESCLASADOS

Queda claro que la primacía que el campo de producción cultural otorga a la juventud remite, una vez más, a la relación de denegación del

poder y de la "economía" que está en su fundamento: si por sus atributos de indumentaria y por toda su *hexis* corporal los "intelectuales" y los artistas tienden siempre a colocarse del lado de la "juventud', es porque, tanto en las representaciones como en la realidad, la oposición entre los "jóvenes" y los "viejos" es homóloga a la oposición entre el poder y la seriedad "burguesa" de un lado, y la indiferencia al poder o al dinero y el rechazo "intelectual" al espíritu de seriedad del otro lado, oposición que la representación "burguesa", que mide la edad con el poder y con la relación correlativa con el poder, retoma por su cuenta cuando identifica al "intelectual" con el joven "burgués" en nombre de su estatus común de dominantes-dominados, provisoriamente alejados del dinero y del poder.[61]

Pero el privilegio otorgado a la "juventud" y a los valores de cambio y de originalidad a los cuales está asociada no puede comprenderse sólo a partir de la relación de los "artistas" con los "burgueses"; también expresa la ley específica del cambio del campo de producción, a saber, la dialéctica de la distinción que condena a las instituciones, las escuelas, las obras y los artistas inevitablemente asociados a un momento de la historia del arte, que han "hecho época" o que "dejan huella", a caer en el pasado, a devenir *clásicos* o *desclasados*, a ser expulsados de la historia o a "pasar a la historia", al eterno presente de la cultura, donde las tendencias y las escuelas más incompatibles "en vida" pueden coexistir pacíficamente porque están canonizadas, academizadas, neutralizadas.

61 Se puede como plantear como hipótesis que el acceso a los índices sociales de la edad madura que es, a la vez, condición y efecto del acceso a las posiciones de poder y el abandono de las prácticas asociadas a la irresponsabilidad adolescente (de la cual forman parte las prácticas culturales o incluso políticas "vanguardistas") deben ser cada vez más precoces cuando se va de los artistas a los profesores, de los profesores a las profesiones liberales y de éstos a los patrones; o, si se quiere, que los miembros de una misma clase de edad biológica, por ejemplo el conjunto de los alumnos de las grandes escuelas, tienen edades sociales diferentes, marcadas por atributos y conductas simbólicas diferentes, en función del porvenir objetivo al cual están destinados: el estudiante de Bellas Artes debe ser más joven que el normalista, él mismo más joven que el del politécnico o el alumno de la Escuela Nacional de Administración. Sería necesario analizar según la misma lógica la relación entre los sexos en el interior de la fracción dominante de la clase dominante y, más precisamente, los efectos en la división del trabajo (en materia de cultura y de arte, en particular) de la posición de dominante-dominado que incumbe a las mujeres de la "burguesía" y que las acerca relativamente a los jóvenes "burgueses" y a los "intelectuales", predisponiéndolas a un rol de mediador entre las fracciones dominante y dominada (que ellas han jugado siempre, en particular a través de los "salones").

El envejecimiento llega también a las empresas y autores que permanecen ligados (activa o pasivamente) a modos de producción que, sobre todo si han hecho época, están inevitablemente pasados de moda; cuando se encierran en esquemas de percepción o de apreciación que, sobre todo cuando devienen normas trascendentes y eternas, rehúsan percibir y aceptar la novedad. Es así como el *marchand* o el editor descubridor pueden dejarse encerrar en el concepto institucionalizado ("nueva novela" o "nueva pintura americana") que ellos mismos han contribuido a producir, en la definición social en relación con la cual habrán de determinarse los críticos, los lectores y también los autores más jóvenes que se contentan con poner en práctica los esquemas producidos por la generación de los "descubridores" y que, por ello, tienden a encerrar la editorial en su imagen:

> Quería algo *nuevo*, apartarme de los caminos trillados. He ahí por qué –escribe Denise René– mi primera exposición fue consagrada a Vasarely. Era un *buscador*. Luego he mostrado a Atlan en 1945, porque él también era *insólito, diferente*, nuevo. Un día, cinco desconocidos, Hartung, Deyrolle, Dewasne, Schneider, Marie Raymond, vinieron a mostrarme sus telas. En un abrir y cerrar de ojos, delante de estas obras *estrictas, austeras*, mi camino parecía trazado. Había en ellas bastante *dinamita* para apasionar y *cuestionar* los problemas artísticos. Organicé entonces la exposición "Joven pintura abstracta" (enero de 1946). Para mí, comenzaba el *tiempo del combate*. En primer lugar, hasta 1950, *para imponer* la abstracción en su conjunto, *trastornar las posiciones tradicionales* de la pintura figurativa *de la cual uno se olvida un poco hoy* que era, en aquella época, ampliamente mayoritaria. Después, eso fue en 1954, el maremoto informal: se asistió a la generación espontánea de una cantidad de artistas que *se hundían con complacencia* en la materia. La galería, que desde 1948 *combatía por la abstracción, rechazó* el entusiasmo general y se atuvo a una elección *estricta*. Esta elección fue lo abstracto constructivo, que ha *surgido de las grandes revoluciones* plásticas de comienzos de siglo y que nuevos investigadores desarrollan hoy. Arte noble, *austero*, que continuamente afirma su vitalidad. *¿Por qué he venido poco a poco a defender exclusivamente el arte construido?* Si busco las razones en mí misma, es, me parece, porque nadie expresa mejor la conquista del artista en un mundo *amenazado de descomposición*, un mundo en perpetua gestación. En una obra de Herbin, de Vasarely, no hay

> lugar para las *fuerzas oscuras, el hundimiento, lo mórbido.* Este arte traduce el dominio total del creador. Una hélice, un rascacielos, una escultura de Schoffer, un Mortensen, un Mondrian: he ahí obras que me tranquilizan; se puede leer en ellas, fehaciente, la preeminencia de la *razón* humana, el triunfo del hombre sobre el *caos.* He ahí, para mí, el rol del arte. La emoción sale ampliamente ganando.[62]

Este texto, que merecería ser comentado línea por línea –tan revelador es de los principios de funcionamiento del campo–, muestra cómo la decisión que funda las elecciones iniciales, el gusto por las construcciones "estrictas" y "austeras", implica rechazos inevitables; cómo, cuando se aplican las categorías de percepción y de apreciación que han hecho posible el "descubrimiento" de la novedad, toda nueva novedad es expulsada hacia lo informe y el caos; cómo, en fin, el recuerdo de los combates orientados a imponer cánones en otro tiempo heréticos legitima la exclusión de la contestación herética de lo que ha devenido una nueva ortodoxia.

LA DIFERENCIA

No es suficiente decir que la historia del campo es la historia de la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de apreciación legítimas; es *la* lucha misma la que hace la historia del campo; es por la lucha que el campo se temporaliza. El envejecimiento de los autores, las obras o las escuelas no es producto del deslizamiento mecánico hacia el pasado: es la creación continua del combate entre los que han hecho época y luchan por perdurar, y los que no pueden hacer época, a su turno, sin remitir al pasado a aquellos que tienen interés en detener el tiempo, en eternizar el estado presente; entre los dominantes, que están ligados a la continuidad, la identidad, la reproducción, y los dominados, los nuevos ingresantes, que tienen interés en la discontinuidad, en la ruptura, en la diferencia, en la revolución. *Hacer época* es imponer su marca, hacer reconocer (en el doble sentido) su diferencia en relación con los otros productores y, sobre todo, en relación con los más consagrados entre ellos;

62 Denise René, "Présentation", en *Catalogue du Premier salon international des Galeries pilotes*, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1963, p. 150.

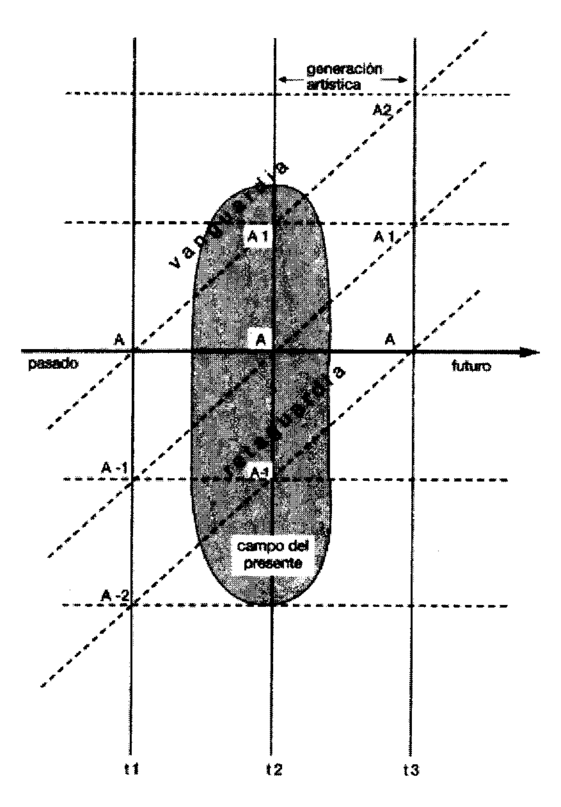
es hacer existir inseparablemente una nueva posición más allá de las posiciones ocupadas, delante de esas posiciones, en la vanguardia. Introducir la diferencia es producir el tiempo. Se comprende el lugar que, en esta lucha por la vida y por la supervivencia, corresponde a las marcas distintivas que, en el mejor de los casos, apuntan a señalar las propiedades más superficiales y visibles ligadas a un conjunto de obras o de productores. Las palabras, nombres de escuelas o de grupos, nombres propios, tienen tanta importancia porque hacen las cosas: signos distintivos, producen la existencia en un universo en el que existir es diferenciarse, "hacerse un nombre", un nombre propio o un nombre común (a un grupo). *Falsos conceptos,* instrumentos *prácticos* de clasificación que hacen las semejanzas y las diferencias nombrándolas, los nombres de escuelas o de grupos que han florecido en la pintura reciente –"pop art", "minimal art", "process art", "land art", "body art", "arte conceptual", "arte povera", "Fluxus", "nuevo realismo", "nueva figuración", "support-surface", "arte pobre", "op art", "cinético"– son producidos en *la lucha por el reconocimiento* por los artistas mismos o sus críticos habituales y cumplen la función de signos de reconocimiento que distinguen a las galerías, los grupos y los pintores y, al mismo tiempo, a los productos que fabrican o proponen.[63]

Los nuevos ingresantes *remiten continuamente al pasado* en el movimiento mismo por el cual acceden a la existencia, es decir, a la diferencia legítima o incluso, por un tiempo más o menos prolongado, a la legitimidad exclusiva, a los productores consagrados con los cuales se miden y, en consecuencia, sus productos y el gusto de los que permanecen ligados a ellos. Es así como las diferentes galerías o editoriales, como los diferentes pintores o escritores se distribuyen en cada momento según su edad artística, es decir, según la antigüedad de su modo de producción artístico y según el grado de canonización y secularización de ese esquema generador que es, al mismo tiempo, esquema de percepción y de apreciación; el campo de las galerías reproduce en la sincronía la

63 La crítica universitaria se consagra a discusiones sin fin sobre la comprensión y la extensión de estos falsos conceptos que la mayoría de las veces son los nombres que señalan conjuntos prácticos tales como los pintores semejantes en una exposición destacada o en una galería consagrada o los escritores publicados por el mismo editor (y que no valen ni más ni menos que las asociaciones cómodas del tipo "Denise René es el arte abstracto geométrico", "Alexandre Iolas es Max Ernst" o, del lado de los pintores, "Arman, son basureros" o "Christo, los empaquetados"). Y cuántos conceptos de la crítica literaria y pictórica no son más que una designación "científica" de semejantes conjuntos prácticos (por ejemplo, "literatura objetiva" para "nueva novela", y ésta para "conjunto de novelistas editados en Ediciones de Minuit").

historia de los movimientos artísticos desde fines del siglo XIX: cada una de las galerías destacadas ha sido una galería de vanguardia en una época más o menos lejana y está tanto más consagrada y es tanto más capaz de consagrar (o, lo que viene a ser lo mismo, vende tanto más caro), cuanto más alejado en el tiempo esté su *floruit*,[64] cuanto más ampliamente conocida y reconocida sea su "marca" ("la abstracción geométrica" o el "pop americano"), pero también cuanto más definitivamente encerrada esté en esta "marca" ("Durand-Ruel, el *marchand* de los impresionistas"), en este falso concepto que es también un destino.

La temporalidad del campo de producción artística



64 En latín, tercera persona del singular del pretérito perfecto simple de "florecer" [N. de T.]

En cada momento del tiempo, en un campo de lucha cualquiera (campo de las luchas de clases, campo de la clase dominante, campo de producción cultural, etc.), los agentes y las instituciones comprometidos en el juego son a la vez contemporáneos y temporalmente discordantes. El campo del presente es otro nombre del campo de luchas (como lo muestra el hecho de que un autor del pasado está presente en la medida exacta en que está en circulación), y la contemporaneidad como presencia en el mismo presente, en el presente de los otros, en la presencia de los otros, sólo existe *en la lucha* misma que *sincroniza* tiempos discordantes (así, como veremos más adelante, uno de los mayores efectos de las grandes crisis históricas, de los acontecimientos que hacen época, es el de sincronizar los tiempos de los campos definidos por duraciones estructurales específicas); pero la lucha que *produce* la contemporaneidad como confrontación de tiempos diferentes ocurre porque los agentes y los grupos que opone no están presentes en el mismo presente. Basta pensar en un campo particular (pintura, literatura o teatro) para ver que los agentes y las instituciones que allí se enfrentan, al menos objetivamente, a través de la competencia o el conflicto, están separados por el tiempo y sujetos a la relación con el tiempo: unos, los que se sitúan, como se dice, a la vanguardia, sólo tienen contemporáneos que reconozcan y que los reconozcan (fuera de los otros productores de vanguardia), por lo tanto público, en el futuro; otros, los que se llaman comúnmente conservadores, reconocen sus contemporáneos sólo en el pasado (las líneas de puntos horizontales hacen ver esas contemporaneidades ocultas).[65] El movimiento temporal que produce la aparición de un grupo *capaz de hacer época* imponiendo una posición de avanzada se traduce por una traslación de la estructura del campo del presente, es decir, de las posiciones temporalmente jerarquizadas que se oponen en un campo dado (por ejemplo, pop art, arte cinético y arte figurativo); cada una de las posiciones se encuentra así desfasada en un rango en la jerarquía temporal, que es al mismo tiempo una jerarquía social (las diagonales en líneas de puntos reúnen las posiciones estructuralmente equivalentes –por ejemplo la vanguardia– en campos de épocas diferentes). La van-

65 Tal es el fundamento de la homología entre la oposición que se establece en el campo entre la vanguardia y la retaguardia y la oposición entre las fracciones de la clase dominante: mientras que la apropiación de las obras de vanguardia demanda más capital cultural que capital económico y, por lo tanto, se ofrece a las fracciones dominadas, la apropiación de las obras consagradas demanda más capital económico que capital cultural y es por lo tanto más accesible (siempre relativamente) a las fracciones dominantes.

galerías Sonnabend, Denise René o Durand-Ruel habrían podido expresarse también con eficacia en 1945, en un espacio donde Denise René representaba la vanguardia o, en 1875, cuando esta posición avanzada era sostenida por Durand-Ruel.

Este modelo se impone hoy con una claridad peculiar porque, debido a la unificación casi perfecta del campo artístico y de su historia, cada acto artístico que hace época introduciendo una posición nueva en el campo "desplaza" toda la serie de actos artísticos anteriores. Dado que toda la serie de "jugadas" pertinentes prácticamente está presente en el último, como los cinco números telefónicos ya discados están presentes en el sexto, un acto estético es irreductible a todo otro acto situado en otro rango en la serie, y la serie misma tiende hacia la unicidad y la irreversibilidad. Así se explica que, como observa Marcel Duchamp, los *retornos* a estilos pasados no hayan sido jamás tan frecuentes como en esos tiempos de búsqueda exasperada de la originalidad:

> La característica del siglo que se termina es ser como un doble *barrelled gun*: Kandinsky, Kupka han inventado la abstracción. Luego, la abstracción ha muerto. No se hablará más de ella. Se ha destacado treinta y cinco años después con los expresionistas norteamericanos. Se puede decir que el cubismo ha reaparecido bajo una forma empobrecida con la escuela de París de posguerra. El dadaísmo se ha destacado paralelamente. Doble fuego, segundo soplo. Es un fenómeno propio del siglo. Eso no existía en el XVIII o en el XIX. Después el romanticismo, ése fue Courbet. Y el romanticismo no ha vuelto jamás. Ni siquiera los prerrafaelistas son una nueva versión de los románticos.[67]

De hecho, estos retornos son siempre aparentes por el hecho de que están separados de lo que recobran por la referencia negativa a algo que era la negación (de la negación de la negación, etc.) de lo que recobran (cuando no es, más simplemente, por la intención de imitación o de parodia que supone toda la historia intermediaria).[68] En el campo artístico,

67 Entrevista reproducida en *VH 101*, 3, otoño de 1970, pp. 55-61.

68 Por esta razón, sería ingenuo pensar que la relación entre la antigüedad y el grado de accesibilidad de las obras desaparece en el caso en que la lógica de la distinción induce un retorno (de segundo grado) a un modo de expresión antiguo (como hoy con el "neodadaísmo", "el nuevo realismo", o "el hiperrealismo").

en el estadio actual de su historia, no hay lugar para los ingenuos, y todos los actos, todos los gestos, todas las manifestaciones son, como bien dice un pintor, "suertes de guiños, en el interior de un medio":[69] estos guiños, referencias silenciosas y ocultas a otros artistas, presentes o pasados, afirman en y por el juego de la distinción una complicidad que excluye al profano, siempre destinado a dejar escapar lo esencial, es decir, precisamente, las interrelaciones y las interacciones cuya huella silenciosa es la obra. Jamás la estructura misma del campo ha estado tan presente en cada acto de producción.

Del mismo modo, la irreductibilidad del trabajo de producción a la fabricación operada por el artista jamás se ha manifestado de manera tan evidente. En primer lugar, porque la nueva definición del artista y del trabajo artístico acerca el trabajo del artista al del "intelectual" y lo hace más que nunca tributario de los comentarios "intelectuales". Crítico, pero también creador de escuela (en el caso, por ejemplo, de Restany y de los nuevos realistas) o compañero de ruta que contribuye mediante el discurso reflexivo a la producción de una obra que es siempre, por una parte, su propio comentario, o a la reflexión sobre un arte que incorpora con frecuencia una reflexión sobre el arte, el "intelectual", sin duda, jamás ha participado tan directamente, por su trabajo sobre el arte y sobre el artista, en un trabajo artístico que consiste en *trabajarse* en tanto artista. Acompañados de historiadores que escriben la crónica de sus descubrimientos, de filósofos que comentan sus "actos" e interpretan y sobreinterpretan sus obras, los artistas inventan continuamente las estrategias de distinción de las que depende su supervivencia artística comprometiendo en su práctica el dominio práctico de la verdad de su práctica gracias a esta combinación de astucia e ingenuidad, de cálculo e inocencia, de fe y de mala fe que exigen los juegos de mandarines, juegos cultivados con la cultura heredada en común y que identifican la "creación" con la introducción de desviaciones, perceptibles sólo para los iniciados, en relación con formas y fórmulas conocidas por todos. La aparición de esta

69 Este juego de guiños, que debe jugarse con mucha rapidez y naturalidad, excluye más despiadadamente aún al "fracasado" que hace el mismo tipo de golpes que los otros, pero a contratiempo –demasiado tarde en general–, que cae en todas las trampas, bromista torpe destinado a servir de referencia a quienes lo toman a pesar de él o sin saberlo él como cómplice, a menos que, comprendiendo la regla de juego, transforme en elección su estatus de fracasado y haga del fracaso sistemático un "bando" artístico. (A propósito de un pintor que ilustra a la perfección esta trayectoria, otro dice con admiración: "Antes era solamente un pintor malo que quería triunfar, ahora hace un trabajo sobre un pintor malo que quiere triunfar. Entonces está bien").

nueva definición del arte y del oficio de artista no puede comprenderse independientemente de las transformaciones del campo de producción artística: la constitución de un conjunto sin precedentes de instituciones de registro, de conservación y de análisis de las obras (reproducciones, catálogos, revistas de arte, museos que acogen las obras más modernas, etc.), el incremento del personal destinado, con tiempo completo o parcial, a la celebración de la obra de arte, la intensificación de la circulación de las obras y de los artistas, con las grandes exposiciones internacionales y la multiplicación de las galerías con sucursales múltiples en diversos países, etc., todo concurre a favorecer la instauración de una relación sin precedentes, análoga a la que conocían las grandes tradiciones esotéricas, entre el cuerpo de los intérpretes y la obra de arte. Habría que ser ciego para no ver que el discurso sobre la obra no es un simple complemento, destinado a favorecer su captación y su apreciación, sino un momento de la producción de la obra, de su sentido y de su valor. Pero bastará citar una vez más a Marcel Duchamp:

> –Para volver a su *ready-made*, yo creía que R. Mutt, la firma de La Fountain [el urinario], era el nombre del fabricante. Pero, en un artículo de Rosalind Krauss, he leído: *R. Mutt, a pun on the German, Armut, or poverty.*[70] Pobreza, eso cambiaría totalmente el sentido de La Fountain.
>
> –¿Rosalind Krauss? ¿La muchacha pelirroja? No es así del todo. Puede desmentirlo. Mutt viene de Mott Works, el nombre de una gran empresa de artículos de higiene. Pero Mott era demasiado cercano, entonces hice Mutt, pues había historietas que aparecían entonces en los diarios, Mutt and Jef, que todo el mundo conocía. Había pues, desde el comienzo, una resonancia. Mutt, un pequeño gordo gracioso, Jef, un flaco alto... Quería un nombre diferente. Y agregué Richard... Richard, ¡está bien para un meadero! Vea, lo contrario de pobreza... Pero ni siquiera eso, R. Solamente: R. Mutt.
>
> –¿Cuál es la interpretación posible de la Rueda de Bicicleta? ¿Se puede ver ahí la integración del movimiento en la obra de arte? ¿O un punto de partida fundamental, como los chinos que inventaron la rueda?

70 En español: R. Mutt, un juego de palabras en el alemán, Armut o pobreza. [N. de T.]

–Esta máquina no tiene intención, salvo desembarazarme de la apariencia de la obra de arte. Era una fantasía. Yo no la llamaba una "obra de arte". Quería terminar con las ganas de crear obras de arte. ¿Por qué las obras deben ser estáticas? La cosa –la rueda de bicicleta– ha venido antes que la idea. Sin intención de hacer un mundo con ello, de ningún modo, para decir: "Hago esto y nadie lo ha hecho antes que yo". Por otra parte, los originales jamás se han vendido.
–¿Y el libro de geometría expuesto a la intemperie? ¿Se puede decir que es la idea de integrar el tiempo en el espacio? Jugando con las palabras "geometría en el espacio" y "tiempo", lluvia o sol, ¿qué vendría a transformar el libro?
–No. Tampoco la idea de integrar el movimiento en la escultura. Sólo era humor. Decididamente humor, humor. Para denigrar la seriedad de un libro de principios.

Se puede asir, directamente develada, la inyección de sentido y de valor que opera el comentario y el comentario del comentario –y a la cual contribuirá, a su turno, el develamiento, ingenuo y astuto a la vez, de la falsedad del comentario–. La ideología de la obra de arte inagotable, o de la "lectura" como recreación, oculta, por el casi develamiento que se observa con frecuencia en las cuestiones de fe, que la obra está bien hecha no dos veces, sino cien veces, mil veces, por todos los que se interesan en ella, que encuentran un beneficio material o simbólico en leerla, clasificarla, descifrarla, comentarla, reproducirla, criticarla, combatirla, conocerla, poseerla. El enriquecimiento acompaña al envejecimiento cuando la obra misma entra en el juego, deviene apuesta y se incorpora así una parte de la energía producida por la lucha de la que es objeto. La lucha, que remite la obra al pasado, también le asegura una forma de supervivencia: arrancándola del estado de letra muerta, de simple cosa del mundo destinada a las leyes comunes del envejecimiento, le asegura al menos la eternidad del debate académico.[71]

71 Habría que explicar qué aporta la economía de la obra de arte como caso límite donde mejor se ven los mecanismos de denegación y sus efectos (y no como excepción a las leyes de la economía) a la comprensión de las prácticas económicas ordinarias, donde la necesidad de ocultar la verdad desnuda de la transacción se impone también, más o menos fuertemente (como lo testimonia el recurso a un aparato de agentes simbólicos).

7. Consumo cultural

Hablar de consumo cultural equivale a decir que hay una economía de los bienes culturales, pero que esta economía tiene una lógica específica. La sociología trabaja para establecer las condiciones en las cuales se producen los consumidores de bienes culturales y su gusto, y al mismo tiempo para describir las diferentes maneras de apropiarse de los bienes culturales que en un momento dado del tiempo son considerados como obras de arte, y las condiciones sociales del modo de apropiación que se considera legítimo. No obstante, las disposiciones que orientan las elecciones entre los bienes de cultura legítima sólo se pueden comprender a condición de reinsertarlas en la unidad del sistema de las disposiciones, de reinsertar la cultura –en el sentido restringido y normativo del uso ordinario– en la cultura en el sentido amplio de la etnología, y de relacionar el gusto elaborado de los objetos más depurados con el gusto elemental de los sabores alimentarios.

LA PRODUCCIÓN DE LOS CONSUMIDORES

Contra la ideología carismática que considera los gustos en materia de cultura legítima como un don de la naturaleza, la observación científica muestra que las necesidades culturales son producto de la educación: la investigación establece que todas las prácticas culturales (frecuentación de museos, conciertos, exposiciones, lectura, etc.) y las preferencias correspondientes (escritores, pintores o músicos preferidos, por ejemplo) están estrechamente ligadas al nivel de instrucción (evaluado según el título escolar o el número de años de estudios) y, en segundo lugar, al origen social. El peso relativo de la educación propiamente escolar (cuya eficacia y duración dependen estrechamente del origen social) y de la educación familiar varía según el grado en el cual las diferentes

prácticas culturales son reconocidas y preparadas por el sistema escolar, mientras que por otra parte, niveladas todas las cosas, la influencia del origen social es muy fuerte en materia de "cultura libre" o de cultura de vanguardia. A la jerarquía socialmente reconocida de las artes –y, dentro de cada una de ellas, de los géneros, las escuelas o las épocas– corresponde la jerarquía social de los consumidores. Aquello que predispone a los gustos a funcionar como marcadores privilegiados de la "clase". Las maneras de adquirir sobreviven en la manera de utilizar las adquisiciones: la atención otorgada a las maneras se explica si se observa que esos imponderables de la práctica permiten reconocer los diferentes modos de adquisición –jerarquizados– de la cultura, precoces o tardíos, familiares o escolares, y las clases de individuos a los que caracterizan (como los "pedantes" y los "mundanos"). La nobleza cultural también tiene sus títulos, que otorga la escuela, y sus blasones, que miden la antigüedad del acceso a la nobleza.

La definición de la nobleza cultural se dirime en una lucha que, desde el siglo XVII hasta nuestros días, no ha dejado de oponer, de manera más o menos declarada, a dos grupos separados por su idea de cultura, de la relación legítima con la cultura y con las obras de arte, y por lo tanto por las condiciones de adquisición de las cuales esas disposiciones son producto: la definición dominante del modo de apropiación legítimo de la cultura y de la obra de arte favorece, hasta en el terreno escolar, a quienes han tenido acceso a la cultura legítima desde un principio, en el seno de una familia cultivada, fuera de las disciplinas escolares. En efecto, tal definición devalúa el saber y la interpretación, culta o libresca, señalados como escolares, incluso pedantes, en beneficio de la experiencia directa y de la simple delectación.

CÓDIGO Y CAPITAL CULTURAL

La lógica de lo que a veces se llama, en un lenguaje típicamente "pedante", la "lectura" de la obra de arte, ofrece un fundamento objetivo a esa oposición. El consumo es, en este caso, un momento de un proceso de comunicación, es decir, un acto de desciframiento, de decodificación, que supone el dominio práctico o explícito de una cifra o de un código. En un sentido, se puede decir que la capacidad de ver es la capacidad del saber o, si se quiere, de los conceptos, es decir, de las *palabras* que se tienen para nombrar las cosas visibles y que son como programas de

percepción. La obra de arte adquiere sentido y reviste interés sólo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada. La puesta en práctica consciente o inconsciente del sistema de esquemas de percepción y de apreciación más o menos explícito que constituye la cultura pictórica o musical es la condición oculta de esta forma elemental de conocimiento que es el reconocimiento de los estilos característicos de una época, de una escuela o de un autor y, más generalmente, de la familiaridad con la lógica interna de las obras que supone la delectación artística. El espectador desprovisto del código específico se siente sumergido, "ahogado" delante de lo que se le aparece como un caos de sonidos y de ritmos, de colores y de líneas sin rima ni razón. Por no haber aprendido a adoptar la posición adecuada, se queda en lo que Erwin Panofsky llama las "propiedades sensibles", al asir un durazno como aterciopelado o un encaje como vaporoso, o en las resonancias afectivas suscitadas por esas propiedades, al hablar de colores o de melodías severas o alegres. En efecto, sólo se puede pasar de lo que Panofsky llama la "capa primaria del sentido que podemos penetrar sobre la base de nuestra experiencia existencial" a la "capa de los sentidos secundarios" –es decir, a la "región del sentido del significado"–, si se poseen los conceptos que, superando las propiedades sensibles, contemplen las características propiamente estilísticas de la obra. "Cuando designo –escribe Panofsky– ese conjunto de colores claros que está en el centro de la *Resurrección* de Grünewald como 'un hombre con las manos y con los pies agujereados que se eleva en el aire', transgredo los límites de una descripción formal, pero permanezco todavía en la región de representaciones de sentidos que son familiares y accesibles al espectador sobre la base de su intuición óptica y de su percepción táctil y dinámica, en resumen, sobre la base de su experiencia existencial inmediata. Si, por el contrario, considero este conjunto de colores claros como 'un Cristo que se eleva en el aire', presupongo además algo que está culturalmente adquirido".[1] Es decir que el encuentro con la obra de arte no tiene nada del flechazo común que se quiere ver allí, y que el acto de fusión afectiva, de *Einfühlung* (empatía), que crea el placer de la obra de arte, supone un acto de conocimiento, una operación de desciframiento, de decodificación, que implica la aplicación de un patrimonio cognitivo, de un código cultural. Ese código incorporado que llamamos cultura funciona de hecho como un capital cultural porque,

1 Véanse de E. Panofsky *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, París, 1967, y *Architecture gothique et pensée scolastique*, París, Minuit, 1967.

estando desigualmente distribuido, otorga automáticamente beneficios de distinción.

Esta teoría típicamente intelectualista de la percepción artística contradice muy directamente la experiencia de los aficionados más conformes a la definición legítima: la adquisición insensible de la cultura legítima en el seno de la familia tiende a favorecer una experiencia encantada de la cultura que implica el olvido de la adquisición. En realidad, el sentimiento de familiaridad no es de ningún modo exclusivo del malentendido etnocéntrico que comporta la aplicación de un código impropio: así, mediante un trabajo de etnología histórica a su vez basado en las obras pictóricas y las fuentes escritas relacionadas con la aritmética, las prácticas y las representaciones religiosas, el historiador del arte inglés Michael Baxandall[2] muestra lo que separa los esquemas de percepción que hoy tienden a aplicarse a las pinturas del *Quattrocento* y los que les aplicaban sus destinatarios inmediatos. La "mirada moral y espiritual" del hombre del *Quattrocento*, es decir, el conjunto de las disposiciones a la vez cognitivas y evaluativas que estaban en el origen de su percepción de la representación pictórica del mundo, se distingue radicalmente de la mirada "pura" (y en primer lugar, de toda referencia al valor económico) que tiene sobre las obras el espectador cultivado de hoy: preocupados, como muestran los contratos, por obtener rédito por el valor de su dinero, los clientes de Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio o Piero della Francesca aplican a las obras de arte las disposiciones mercantiles del hombre de negocios diestro para el cálculo inmediato de las cantidades y los precios, recurriendo, por ejemplo, a criterios de apreciación totalmente sorprendentes, como el alto precio de los colores –que ubica al oro y al azul marino en la cima de la jerarquía–. Y los pintores, que participan de esta visión del mundo, son llevados a introducir en la composición de sus obras búsquedas aritméticas y geométricas adecuadas para proporcionar materia al gusto de la medida y del cálculo, al mismo tiempo que tienden a hacer alarde de la virtuosidad técnica que, en ese contexto, es el testimonio más visible de la cantidad y la calidad del trabajo realizado.

2 M. Baxandall, "L'Œil du Quattrocento", *Actes de la recherche en sciences sociales*, noviembre de 1981.

LA DISPOSICIÓN ESTÉTICA COMO INSTITUCIÓN HISTÓRICA

La "mirada" es un producto de la historia reproducido por la educación. Forma parte del modo de percepción artística que hoy se impone como legítimo, es decir, la disposición estética como capacidad de considerar en sí y por sí mismas, en su forma y no en su función, no sólo las obras designadas por tal aprehensión, es decir, las obras de arte legítimas, sino todas las cosas del mundo, se trate de obras culturales que no están todavía consagradas –como, en un tiempo, las artes primitivas, u hoy la fotografía popular o el kitsch– o de objetos naturales. La mirada "pura" es una invención histórica correlativa con la aparición de un campo de producción artística autónomo, es decir, capaz de imponer sus propias normas tanto en la producción como en el consumo de sus productos. Un arte que, como toda la pintura postimpresionista por ejemplo, es producto de una intención artística que afirma la primacía del modo de representación del objeto sobre el objeto de representación, exige categóricamente una atención exclusiva a la forma que el arte anterior sólo exigía condicionalmente. La ambición demiúrgica del artista, capaz de aplicar a un objeto cualquiera la intención pura de una búsqueda estética que es en sí misma su fin, apela a la infinita disponibilidad del esteta capaz de aprehender estéticamente cualquier objeto, producido o no según una intención estética.

La intención pura del artista es la del productor que se siente autónomo, es decir, enteramente amo de su producto, de su forma o de su función o, incluso, de su sentido; que tiende a recusar no solamente los "programas" impuestos *a priori* por los clérigos y los letrados sino también, con la vieja jerarquía del hacer y del decir, de la práctica y del discurso teórico, las interpretaciones sobreimpuestas *a posteriori* sobre su obra (la producción de una "obra abierta", intrínseca y deliberadamente polisémica puede ser comprendida como el último estadio de la conquista de la autonomía artística por los poetas y, sin duda a su imagen y semejanza, por los pintores, largo tiempo tributarios de los escritores y de su trabajo de "hacer ver" y "hacer valer"). Afirmar la autonomía de la producción es otorgar la primacía a aquello de lo que el artista es amo, es decir, a la forma, a la manera, al estilo, en relación con el "tema" o referente exterior por donde se introduce la subordinación a funciones –aunque se trate de la más elemental: la de representar, significar, decir algo–. Es al mismo tiempo negarse a reconocer otra necesidad que la inscripta en la tradición propia de la disciplina artística considerada; es pasar de un arte que imita a la naturaleza a un arte que imita al arte, que

encuentra en su propia historia el principio exclusivo de sus búsquedas y sus rupturas con la tradición. Un arte que encierra cada vez más la referencia a su propia historia apela a una mirada histórica; demanda ser referido no a ese referente exterior que es la "realidad" representada o designada sino al universo de las obras de arte del pasado y del presente. Del mismo modo que la producción artística por cuanto se engendra en un campo, la percepción estética –en tanto que es diferencial, relacional, atenta a las *desviaciones* que hacen los estilos– es necesariamente histórica: como el pintor llamado "naif" que, siendo exterior al campo y a sus tradiciones específicas, permanece exterior a la historia propia del arte considerado, el espectador "naif" no puede acceder a una percepción específica de obras de arte que sólo tienen sentido o, mejor, *valor,* en referencia a la historia específica de una tradición artística (basta pensar por ejemplo en las telas monocromas de Yves Klein). La disposición estética que reclaman las producciones de un campo de producción que ha alcanzado un alto grado de autonomía es indisociable de una competencia cultural específica: esta cultura histórica funciona como un principio de pertinencia que permite identificar, entre los elementos propuestos al respecto, todos los rasgos distintivos (por ejemplo, una manera particular de tratar las hojas o las nubes) y sólo ellos, refiriéndolos, más o menos conscientemente, al universo de las posibilidades sustituibles. Adquirido en lo esencial por la simple frecuentación de las obras, es decir, por un aprendizaje implícito análogo al que permite reconocer, sin reglas ni criterios explícitos, aires de conocimiento, este dominio, que la mayoría de las veces permanece en estado práctico, permite advertir estilos –es decir, modos de expresión característicos de una época, de una civilización o de una escuela– sin que estén claramente distinguidos y explícitamente enunciados los rasgos que hacen la originalidad de cada uno de ellos. Todo parece indicar que, incluso entre los profesionales de la atribución, los criterios que definen las propiedades estilísticas de las obras testigo, sobre las cuales se apoyan todos los juicios, permanecen la mayoría de las veces en estado implícito.

LA UNIDAD DEL GUSTO: LA DISPOSICIÓN ESTÉTICA EN EL SISTEMA DE DISPOSICIONES

La mirada pura implica una ruptura con la actitud habitual en relación con el mundo, que, dadas las condiciones de su cumplimiento, es una

ruptura social. Se puede creer a Ortega y Gasset[3] cuando atribuye al arte moderno un rechazo sistemático a todo lo que es "humano", por lo tanto, genérico, común –por oposición a distintivo o distinguido–, es decir, las pasiones, las emociones, los sentimientos que los hombres "ordinarios" comprometen en su existencia "ordinaria". En efecto, todo ocurre como si la "estética popular" (las comillas están para significar que se trata de una estética en sí y no para sí) estuviera fundada sobre la afirmación de la continuidad del arte y de la vida, que implica la subordinación de la forma a la función. Esto se ve bien en el caso de la novela y, sobre todo, del teatro, donde el público popular rechaza toda clase de búsqueda formal y todos los efectos (pienso en el distanciamiento brechtiano o en la desarticulación novelesca operada por la nueva novela) que, introduciendo una distancia con las convenciones admitidas (en materia de decorado, de intriga, etc.), tienden a poner al espectador a distancia, impidiéndole entrar en el juego e identificarse completamente con los personajes. En oposición con el desapego, con el desinterés, que la teoría estética considera como la única manera de reconocer la obra de arte por lo que es, es decir, autónoma, *selbständing*, la "estética" popular ignora o rechaza el rechazo de la adhesión "fácil" o de los abandonos "vulgares" que subyace, al menos indirectamente, al principio del gusto por las búsquedas formales. Y los juicios populares sobre la pintura o la fotografía encuentran su principio en una "estética" (de hecho se trata de un *ethos*) que es el exacto contrario de la estética kantiana.[4] Mientras que para aprehender aquello que hace la especificidad del juicio estético, Kant se las ingeniaba para distinguir lo que gusta de lo que da placer y, en términos más generales, para discernir el desinterés, único garante de la cualidad específicamente estética de la contemplación, del interés de la razón que define lo bueno, los sujetos de las clases populares, que esperan de toda imagen que cumpla explícitamente una función, aunque sea la de signo, hacen referencia en sus juicios, con frecuencia explícitamente, a las normas de la moral o del beneplácito. Censuren o alaben, su apreciación refiere a un sistema de normas cuyo principio es siempre ético.

Aplicando a las obras legítimas los esquemas del *ethos* válidos para las circunstancias ordinarias de la vida, y operando así una reducción sistemática de las cosas del arte a las cosas de la vida, el gusto popular y la seriedad (o la ingenuidad) misma que invierte en las ficciones y las

3 J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, 1925.
4 E. Kant, *Critique du jugement*, París, 1946.

representaciones indican *a contrario* que el gusto puro opera una suspensión de la adhesión "ingenua" que es una dimensión de una relación casi lúdica con las necesidades del mundo. Viendo en el episodio en el que Don Quijote atraviesa con una estocada las marionetas de Maese Pedro –con gran asombro de los campesinos apasionados por la representación (*Don Quijote*, segunda parte, capítulo 26)– un paradigma de lo que opone al pueblo y a los intelectuales en su relación con las ficciones, se podría decir, muy esquemáticamente, que los intelectuales creen en la representación –literatura, teatro, pintura– y no en las cosas representadas, mientras que el pueblo demanda a las representaciones y a las convenciones que las rigen que le permitan creer en las cosas representadas. La estética pura arraiga en una ética o, mejor, un *ethos* de la distancia electiva respecto de las necesidades del mundo natural y social, que puede tomar la forma de un agnosticismo moral (visible cuando la transgresión ética se transforma en bando artístico) o de un esteticismo que, constituyendo la disposición estética en principio de aplicación universal, plantea al extremo la denegación burguesa del mundo social. El desapego de la mirada pura no puede estar disociado de una disposición general respecto del mundo, que es producto paradójico del condicionamiento ejercido por necesidades económicas negativas –lo que se llaman facilidades– y por ello aptas para engendrar una distancia activa respecto de la necesidad.

Si es muy evidente que el arte ofrece a la disposición estética su terreno por excelencia, queda claro que no hay dominio de la práctica donde la intención de someter al refinamiento y la sublimación las necesidades y pulsiones primarias no pueda afirmarse, ningún dominio donde la estilización de la vida, es decir, la primacía conferida a la forma sobre la función, a la manera sobre la materia, no produzca los mismos efectos. Y nada es más clasificador, más distintivo, más distinguido, que la capacidad de constituir estéticamente objetos cualesquiera o incluso "vulgares" (por haber sido apropiados, con fines estéticos sobre todo, por lo "vulgar") o, por una inversión completa de la disposición popular que anexa la estética a la ética, de comprometer los principios de una estética "pura" en las elecciones más ordinarias de la existencia ordinaria, en materia de cocina, de ropa o de decoración, por ejemplo.

De hecho, por la intermediación de las condiciones económicas y sociales que suponen, las diferentes maneras, más o menos desapegadas o distantes, de entrar en relación con las realidades y las ficciones, de creer en las ficciones y en las realidades que simulan, están muy estrechamente ligadas a las diferentes posiciones posibles en el espacio social y, por ello, estrechamente incluidas en los sistemas de disposiciones (habitus) caracte-

rísticos de las diferentes clases y fracciones de clase. Y, de hecho, el análisis estadístico muestra, por ejemplo, que oposiciones de igual estructura que las observadas en materia de consumo cultural se encuentran también en materia de consumo alimentario: la antítesis entre la cantidad y la calidad, la comilona y los platos pequeños, la materia y las maneras, la sustancia y la forma o las formas, recubre la oposición, ligada a distancias desiguales respecto de la necesidad, entre el gusto de necesidad –que orienta hacia los alimentos a la vez más nutritivos y más económicos– y el gusto de libertad –o de lujo– que, por oposición al comer franco popular, orienta a desplazar el acento de la sustancia a la manera (de presentar, de servir, de comer...) por una determinación de estilización que demanda a la forma y las formas de operar una denegación de la función.

La ciencia del gusto y del consumo cultural comienza por una transgresión que no tiene nada de estética: en efecto, anula la frontera sagrada que hace de la cultura legítima un universo separado para descubrir las relaciones inteligibles que unen "elecciones" en apariencia inconmensurables como las preferencias en materia de música y de cocina, de pintura y deporte, de literatura y peluquería. Esta reintegración bárbara de los consumos estéticos en el universo de los consumos comunes revoca la oposición, que está en la base de la estética científica desde Kant, entre el "gusto de los sentidos" y el "gusto de la reflexión", entre el placer fácil, placer sensible reducido a un placer de los sentidos, y el placer puro, placer depurado del placer, predispuesto a devenir un símbolo de la excelencia moral y una medida de la capacidad de sublimación que define al hombre verdaderamente humano. La negación del goce inferior, grosero, vulgar, venal, servil, en una palabra, natural, encierra la afirmación de la superioridad de los que saben satisfacerse con placeres sublimes, refinados, desinteresados, gratuitos, distinguidos. Es lo que hace que el arte y el consumo artístico estén llamados a cumplir, se quiera o no, se sepa o no, una función social de legitimación de las diferencias sociales.

BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, P., *La Distinction*, París, Minuit, 1979. [*La Distinción*, Madrid, Taurus, 1988].

—, *Questions de sociologie*, París, Minuit, 1980.

Bourdieu, P. *et al., Un art moyen, essai sur les usages sociaux de photographie,* París, Minuit, 1965. [*La fotografía: un arte intermedio,* México, Nueva Imagen, 1979].

Bourdieu, P. y Darbel, A., *L'Amour de l'art, les musées et leur public,* París, Minuit, 1966.

Bourdieu, P. y Desault, Y., "Pour une sociologie de la perception", en *Actes de la recherche en sciences sociales,* noviembre de 1981.

Ginzburg, C., *Indagini su Piero,* Turín, Einaudi, 1981.

Gombrich, E. H., *Meditations on a Hobby Horse,* Londres, 1936.

Gombrich, E. H., *L'Art et l'Illusion,* París, Gallimard, 1971.

Krœber, A. y Kluckhon, C., *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions,* Nueva York, 1952.

Linton, R., *De l'homme,* París, Minuit, 1967.

Marx, K, "Introduction" a la *Contribution à la critique de l'économie politique,* París, Ed. Sociales, 1957.

Sapir, E., *Anthropologie:* t. I, *Culture et personnalité;* t. II, *Culture,* París, Minuit, 1967.

8. La génesis social de la mirada

El proyecto de reconstruir una "visión del mundo", en apariencia banal, se revela perfectamente insólito, incluso imposible, desde que nos esforzamos por dar un sentido a la vieja noción de *Weltanschauung*, sin duda una de las más gastadas de la tradición científica. En primer lugar porque, como observa Michael Baxandall, "la mayor parte de las costumbres visuales de una sociedad no está naturalmente registrada en los documentos escritos";[1] luego, porque la utilización que parece imponerse de "testimonios de la actividad visual" tales como las pinturas o los dibujos supondría resuelto el problema que les demandamos contribuir a resolver. De hecho, es sobre ese círculo donde el historiador se apoya postulando que los factores sociales "favorecen la constitución de disposiciones visuales que se traducen, a su vez, en elementos claramente identificables en el estilo del pintor".[2] El conocimiento de las disposiciones inseparablemente cognitivas y evaluativas que adquiere apoyándose en fuentes escritas relacionadas con los usos de la aritmética, las prácticas y las representaciones religiosas o las técnicas de danza del siglo XV italiano, le permite comprender las pinturas en su lógica histórica y, por ende, tratarlas como documentos sobre una visión histórica del mundo, encontrar en las propiedades visibles de la representación pictórica indicaciones que conciernen a los esquemas de percepción y apreciación que el pintor y los espectadores comprometían en su visión del mundo y en su visión de la representación pictórica del mundo.

La relación de falsa familiaridad que mantenemos con las técnicas de expresión y los contenidos expresivos de la pintura del *Quattrocento*, y en particular con la simbología cristiana cuya constancia nominal oculta profundas variaciones reales en el curso del tiempo, nos prohíbe perci-

1 Cf. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 109.
2 Ob. cit., Prefacio.

bir toda la distancia entre los esquemas de percepción y de apreciación que aplicamos a esas obras y los que ellas requieren objetivamente y que les aplicaban sus destinatarios inmediatos.[3] No hay duda de que la comprensión ilusoria que podemos tener de esas obras, a la vez demasiado próximas para desconcertar y contradecir un desciframiento armado y demasiado lejanas para ofrecerse de manera inmediata a la aprehensión prerreflexiva, casi corporal, del habitus ajustado, puede ser fuente de un placer totalmente real. Sólo un verdadero trabajo de etnología histórica permitiría corregir los errores de adecuación que tienen mayores oportunidades de pasar inadvertidos que en el caso de las artes llamadas primitivas –y especialmente del arte negro–, donde la discordancia entre el análisis etnológico y el discurso estético no escapa a los estetas más avezados. En efecto, hay pocos casos en los que la construcción científica del objeto supone tan evidentemente como aquí esta forma de intrepidez intelectual, tan rara, que es necesaria para romper con las ideas recibidas y desafiar la conveniencia: la relación con el objeto que permite pensar obras tan sacralizadas como las de Piero della Francesca[4] o Botticelli en su verdad histórica de pinturas para "tenderos" (el siglo XIX, que ha inventado nuestra estética, decía en voz alta lo impensado de hoy) se opone a la que sostiene muchos de los productos propuestos en Francia bajo el nombre de etnología histórica, sobre todo quizás en materia de historia del arte, donde las evasivas cruzadas de la estética "filosófica" y de la etnología de tercera mano permiten con frecuencia eludir las exigencias del rigor conceptual y la precisión histórica.

Para romper con la semicomprensión ilusoria que se funda sobre la denegación de la historicidad, el historiador debe reconstruir "la mirada moral y espiritual" del hombre del *Quattrocento,* es decir, en primer lugar,

3 "El pintor como su público, Botticelli como el agente milanés, pertenecían a una cultura diferente de la nuestra, y ciertos aspectos de su actividad visual estaban fuertemente impregnados de ella" (ob. cit., p. 27).

4 Carlo Ginzburg acaba de hacer otra exploración sacrílega en *Indagini su Piero* (Turín, Einaudi, 1981), donde analiza tres obras de Piero della Francesca, el *Bautismo de Cristo* (de Londres), el ciclo de los frescos de Arezzo sobre la leyenda de la verdadera cruz y la *Flagelación* de Urbino: controlando el análisis iconográfico por el estudio de los comanditarios y, más ampliamente, del contexto histórico en el cual la obra ha nacido, Carlo Ginzburg hace aparecer los límites del análisis estrictamente iconográfico (a la manera de Panofsky) y sobre todo de la búsqueda puramente estilística que se condena a errores (en materia de datación, por ejemplo, como en el caso de la *Flagelación* de Urbino) encerrándose en una lectura estrictamente interna de la obra de arte.

las condiciones sociales de esta institución –sin la cual no hay demanda, por lo tanto, no hay mercado de la pintura–, el interés por la pintura y, más precisamente, por tal o cual género, tal o cual tema: "El placer de la posesión, una piedad activa, una cierta conciencia cívica, una tendencia a la autoconmemoración y quizás a la autopublicidad, la necesidad para el hombre rico de encontrar una forma de reparación por el mérito y el beneplácito, el gusto de las imágenes: de hecho, el cliente que encargaba obras de arte casi no tenía necesidad de analizar sus motivaciones íntimas; pues, en general, se trataba de formas de arte institucionalizadas –el retablo, el fresco de la capilla familiar, la virgen en la habitación, el mobiliario mural en el gabinete de trabajo– que, implícitamente, racionalizaban sus motivaciones de manera más bien aduladora, y que, en gran medida, dictaban a los pintores lo que tenían que hacer".[5]

La brutalidad, o la inocencia, con que las exigencias de los clientes –y sobre todo su preocupación por obtener rédito por el valor de su dinero– se afirman en los contratos, constituye una primera información importante sobre la actitud de los compradores del *Quattrocento* con respecto a las obras y, por contraste, sobre la mirada "pura" –en primer lugar, de toda referencia al valor económico– que el espectador cultivado de hoy, producto de un campo de producción más autónomo, se siente obligado a tener tanto sobre las obras "puras" del presente como sobre las obras "impuras" del pasado. En la medida en que la relación entre el patrón y el pintor puede darse como una simple relación comercial en la cual el comanditario impone lo que el artista debe pintar, y en qué plazo y con qué colores, el valor propiamente estético de las obras no puede ser verdaderamente pensado como tal, es decir, independientemente de su valor económico: a veces incluso prosaicamente medido por la superficie pintada o por el tiempo empleado, éste es con mayor frecuencia determinado por el costo de los materiales utilizados y la virtuosidad técnica del pintor,[6] que debe manifestarse con evidencia en la obra misma.[7] Si, como lo muestra Baxandall, el interés por la técnica no deja de crecer en detrimento de la atención por los materiales, es sin duda porque el oro se vuelve escaso y porque la preocupación de distinguirse de los nuevos ricos lleva a rechazar la exhibición ostentosa de la riqueza, tanto en la pintura como en la vestimenta, mientras que la corriente humanista refuerza el ascetismo cristiano. Así, a medida que

5 Ob. cit., p. 3.
6 Ob. cit., p. 16.
7 Ob. cit., p. 23.

el campo de producción artística gana en autonomía, los pintores están cada vez más inclinados y más aptos para afirmar su autonomía haciendo ver y valorando la técnica, la manera, la *manifattura*, por lo tanto la *forma*, todo lo que, a diferencia del tema, la mayoría de las veces impuesto, les pertenece propiamente.

Sin embargo, el análisis de las "respuestas más o menos conscientes de los pintores a las condiciones del mercado" y del partido que han podido sacar, para afirmar la autonomía de su oficio, de la propensión creciente de sus clientes a privilegiar el aspecto técnico de la obra y las manifestaciones visibles de la "mano del maestro", remite a un análisis de las capacidades visuales de los clientes y de las condiciones en las cuales los simples profanos podían adquirir los saberes prácticos que les aseguraban un acceso inmediato a las obras pictóricas y les permitían apreciar la virtuosidad técnica de sus autores.

"La mirada del *Quattrocento*", "mirada moral y espiritual", formada por "la religión, la educación, los negocios",[8] no es otra cosa que el sistema de los esquemas de percepción y de apreciación, de juicio y de goce que, adquiridos en la práctica de la vida cotidiana, en la escuela, en la iglesia, en el mercado, escuchando cursos, discursos o sermones, midiendo montones de trigo o piezas de paño o resolviendo problemas de intereses mezclados o de seguros marítimos, son aplicados en la existencia ordinaria y también en la producción y la percepción de las obras de arte. Contra el error intelectualista que acecha siempre al analista, Baxandall apunta a restituir una "experiencia social" del mundo, adquirida en la frecuentación de un universo social particular, la de un "hombre de negocios que frecuenta la iglesia y tiene gusto por la danza".[9] Estos esquemas prácticos, adquiridos en la práctica del comercio e invertidos en el comercio de las obras de arte, no pertenecen a esas categorías lógicas que la filosofía gusta describir. Incluso en el caso de un profesional del juicio del gusto, el crítico Cristoforo Landino, los términos que se utilizan para caracterizar las pinturas y que pueden comprenderse como la expresión de sus "reacciones a las pinturas, evidentemente, pero también como el principio latente de sus esquemas de juicio",[10] se organizan según una estructura que carece del rigor formal de una construcción propiamente lógica: *"Puro, facilidad, gracioso, adornado, variedad, rápido, alegre, piadoso, relieve, perspectiva, colorido, composición, concepción, abreviado, imitador de la natu-*

8 Ob. cit., p. 109.
9 Ibíd.
10 Ob. cit., p. 110.

raleza, aficionado a las dificultades, tal es el equipamiento conceptual que propone Landino para aprehender la calidad pictórica del *Quattrocento.* Estos términos tienen una estructura: se oponen o se ligan, se superponen o se engloban. Sería fácil trazar un diagrama donde estuvieran representadas esas relaciones, pero sería introducir una rigidez sistemática que los términos no tenían y no debían tener en la práctica".[11]

Las diferentes dimensiones que el análisis inevitablemente aísla por las necesidades de la comprensión y la explicación están íntimamente ligadas en la unidad de un habitus, y las disposiciones religiosas del hombre que ha frecuentado la iglesia y escuchado sermones se confunden por completo con las disposiciones mercantiles del hombre de negocios avezado en el cálculo inmediato de las cantidades y los precios, como lo muestra el análisis del criterio de evaluación de los colores: "Después del oro y la plata, el azul marino era el color más precioso y el más difícil de emplear. Había matices caros y otros baratos, y existía incluso un sustituto todavía más económico que se llamaba el azul alemán. (...) Para evitar las desilusiones, los clientes requerían que el azul empleado fuera específicamente el azul marino; los clientes todavía más prudentes estipulaban un matiz particular –marino de uno o dos o cuatro florines la onza–. Los pintores y su público estaban muy atentos a todo esto, y las connotaciones de exotismo y peligro que se asociaban al azul marino eran un medio para resaltar algo; connotaciones que pueden escapársenos pues el azul oscuro no es para nosotros más impactante que el escarlata o el bermellón. Llegamos a comprender cuando el azul marino es utilizado simplemente para designar el personaje principal de Cristo o de María en una escena bíblica, pero los usos en verdad interesantes son más sutiles. En el cuadro de Sassetta, *San Francisco renunciando a sus bienes,* la vestimenta que San Francisco rechaza es azul marino. En la *Crucifixión* de Masaccio, con colores muy ricos, el gesto esencial de la narración, el del brazo derecho de San Juan, es un gesto azul marino".[12] Amar una pintura es no perder dinero, es decir, en el caso del comerciante del *Quattrocento,* recuperar sus gastos, obtener un beneficio acorde con el valor de su dinero,

11 Ob. cit., p. 150. Esta preocupación por evitar considerar las cosas de la lógica como la lógica de las cosas se ve bien en la prudencia con la cual Baxandall acoge toda investigación de las fuentes históricas, especialmente filosóficas, de los términos con los cuales los pintores o sus amigos expresaban sus "ideas" sobre la pintura y sobre el arte. (Cf. M. Baxandall, "On Michelangelo's Mind", *The New York Review of Books,* vol. XXVIII, 15, octubre 8, 1981, pp. 42-43).

12 Ob. cit., p. 11.

bajo la forma de los colores más "ricos", los más visiblemente costosos, y con la técnica pictórica más elocuente; pero es también –y eso podría ser una definición universal del placer estético– encontrar esa satisfacción suplementaria que consiste en encontrarse a gusto allí, en reconocerse allí, sentirse bien, como en casa, encontrar allí su mundo y su relación con el mundo: el *bienestar* que procura la contemplación artística podría provenir de que la obra de arte da una ocasión de cumplir, bajo una forma intensificada por la gratuidad, esos actos de comprensión que constituyen la felicidad como experiencia de un acuerdo inmediato, preconsciente y prerreflexivo con el mundo, como encuentro milagroso entre el sentido práctico y las significaciones objetivadas.

El contrato para la ejecución de la *Adoración de los magos* celebrado en 1485 entre Ghirlandaio y el prior del Hospital de los Inocentes de Florencia permite ver que la pintura de la cual saca provecho el sentido económico también satisface el sentido religioso, ofreciendo el valor económico de los colores al valor religioso de sus soportes iconográficos, dando el oro al Cristo y a la Virgen o utilizando el azul marino para resaltar un gesto de San Juan. Pero se sabe que el espíritu de cálculo del comerciante también encontraba cómo aplicarse en la esfera propiamente religiosa, a través, por ejemplo, de la aritmética de las ofrendas y las indulgencias; basta con agregar las satisfacciones morales (y políticas) que procura la percepción de una representación armoniosa, equilibrada y tranquilizadora del mundo visible y, simplemente, el placer de prodigar gratuitamente una competencia hermenéutica, para comprender que, en el caso del hombre del *Quattrocento,* la experiencia de la belleza en lo que puede tener de milagroso nace de la relación infraconsciente de intromisión recíproca que se establece entre el cuerpo socializado y un producto social que parece hecho para satisfacer todos los sentidos socialmente instituidos –sentido de la vista y sentido del tacto–, pero también el sentido económico y el sentido religioso.

El análisis histórico que repudia las generalidades verbales del análisis esencialista para sumergirse en la particularidad histórica de un lugar y un momento (y que es socialmente designado, sin razón, como historia, sociología o etnología según se aplique al pasado o al presente, a lo próximo o a lo lejano) representa un momento inevitable contra el teoricismo vacío –y destinado a ser superado– y contra el hiperempirismo ciego, para toda investigación propiamente científica de las *invariantes,* capaz de construir conscientemente el caso observado como "un caso particular de lo posible". Así concebido, el conocimiento de las condiciones y de los condicionamientos propiamente históricos de los placeres

de "la mirada del *Quattrocento*" puede conducir a lo que constituye, sin duda, el principio invariante de la satisfacción estética, ese cumplimiento imaginario del encuentro universalmente feliz entre un habitus histórico y el mundo histórico que lo rodea y que habita.

La ideología carismática que habla del amor al arte con el lenguaje del flechazo es una "ilusión bien fundada": al describir la relación de mutua solicitación entre el "sentido estético" y las significaciones artísticas, de la cual el léxico de la relación amorosa, incluso sexual, es una expresión aproximada y sin duda la menos inadecuada, esa ideología silencia las condiciones sociales de posibilidad de esa experiencia. El habitus solicita, interroga, hace hablar al objeto que, por su lado, parece solicitar, apelar, provocar al habitus; así, las proyecciones de saberes, de recuerdos o de imágenes que, como observa Baxandall, vienen a fundirse con las propiedades directamente percibidas, sólo pueden surgir porque, por un habitus predispuesto, parecen mágicamente evocadas por esas propiedades. En resumen: si, como no dejan de proclamarlo los estetas, la experiencia estética es asunto de sentido y de sentimiento, y no de desciframiento y de razonamiento, es porque la dialéctica entre el acto constituyente y el objeto constituido que se solicitan mutuamente se sitúa en el orden preconsciente y prerreflexivo de las prácticas directamente engendradas por la relación esencialmente oscura entre el habitus y el mundo.

9. Sobre el relativismo cultural

[Notas de trabajo para una entrevista sobre *La Distinción*]

Pregunta: ¿Hay algo intrínseco que hace a la superioridad del gran arte?

Pierre Bourdieu: Es por elección que no he respondido a ese problema y he guardado entre mis documentos un posfacio inédito a *La Distinción.* Me dije esto: realicé un cuestionamiento crítico de la creencia estética, del fetichismo del arte del cual participan todos los intelectuales y luego, llegado al fin, voy a dejarles una puerta de salida. Y todo mi trabajo no habrá servido para nada. Se espera de mí que diga eso. No quiero decirlo, porque la mayor parte de la gente que plantea esta pregunta sólo quiere ver reforzada su creencia.

Durkheim se plantea el problema en *Las formas elementales de la vida religiosa.* ¿No hay algo de universal en la cultura? Sí, la ascesis. En todas partes, la cultura se construye contra la naturaleza, es decir, en el esfuerzo, el ejercicio, el sufrimiento. Todas las sociedades ponen la cultura por encima de la naturaleza. La relación de dominio de sí está universalmente aprobada. Se valora más el diferimiento de la satisfacción. Pero hay un uso social de esta definición: los gustos "puros" son superiores a los gustos vulgares; están los que van a ver mujeres desnudas al Louvre y los que van a verlas al Folies Bergères, el gusto culto es superior en humanidad al gusto vulgar. Es más universal.

El problema se plantea también para las ciencias. Si la razón proviene de la historia, ¿puede haber una verdad transhistórica? No hay una antinomia entre historicidad y verdad. No. La verdad es posible cuando se cumplen las condiciones sociales de producción de un discurso controlado y refutable, cuando existe un universo social en el cual, para triunfar, es necesario tener razones, en el cual se puede tener razón, tener la última palabra, sólo si se es capaz de exponer razones, argumentos racionales, por lo tanto susceptibles de ser sometidos a la justicia del tribunal de la razón, refutables, falsificables, sólo por la fuerza de la razón, como se tienen verdades nacidas de la historia y sin embargo independientes de la historia.

Ocurre lo mismo en arte. Si se puede decir que el arte de vanguardia en pintura es superior a los cromos de los mercados de los suburbios, es porque uno es un producto sin historia (o el producto de una historia negativa, de la divulgación del gran arte de la época precedente), mientras que el otro es accesible sólo si se domina toda la historia del arte anterior, es decir, toda la serie de los rechazos, de las superaciones que son necesarias para llegar al presente (por ejemplo, a la poesía como antipoesía). Hay una condición acumulativa en poesía, como en ciencia, pero de otro tipo.

Por lo tanto, se puede decir que el arte culto es más universal. Sin embargo, las condiciones de acceso a ese arte universal no están distribuidas universalmente. La función de mi trabajo es recordar esto. Y se puede extraer de allí un programa humanista, mucho más riguroso que el de las profesiones de fe cultural de los pequeños portadores de capital cultural que quieren conservar el monopolio de la diferencia cultural, principio de sus beneficios de distinción. En efecto, es claro que ciertas defensas de la cultura con una "C" mayúscula –es decir, de la cultura burguesa, europea o euronorteamericana, occidental– se originan en el resentimiento de los pequeños portadores amenazados, para quienes la crítica académica de los años setenta ha sido un trauma comparable a lo que había sido para los profesores alemanes de los años treinta la formidable inflación y el hundimiento correlativo de los títulos culturales. Esos abogados de una restauración cultural quieren ante todo defender una jerarquía social fundada sobre las diferencias de cultura, diferencias según el grado de dominio de la cultura legítima o diferencias según la posición de los bienes culturales consumidos en la jerarquía de los géneros o de las obras. En efecto, es significativo que se trate siempre de restaurar jerarquías, y en primer lugar entre ellas la jerarquía de los géneros. Pues es la inseguridad cultural la que lleva a los intelectuales de televisión o a los pequeños profesores provincianos a las prácticas culturales inciertas para aferrarse a esa forma de jerarquía estatutaria que implica la primacía de los géneros nobles, consagrados por la escuela. Sin poner la historieta en tanto tal –lo que no tiene ningún sentido, ya que hay buenas y malas historietas– en el mismo plano que la novela, no dudaría en poner ciertas historietas por encima de ciertas novelas y daría todo Finkielkraut, Alan Bloom, Alain Minc y algunos otros a cambio de una buena historieta... Es decir que de paso, al liberarnos del fetichismo de la cultura, la sociología de la cultura –como el dominio verdadero de la cultura que anima a los inventores de cultura– nos libera del culto obligado y frecuentemente fariseo de los valores

consagrados, al mismo tiempo que extiende considerablemente el universo del placer estético.

Si las condiciones de acceso al "gran" arte son sólo un asunto de virtud o de don, la distribución actual de las preferencias y de las prácticas es, a la vez, justificada y justificadora. De hecho, la universalidad de los estetas es producto del privilegio; tienen el monopolio de lo universal. Y se trata de luchar por universalizar el acceso a lo universal. ¿Pero cómo decir todo esto sin que parezca que reintroducimos por la ventana el platonismo que echamos por la puerta? En realidad, lo que acabo de decir no implica de ningún modo un retorno a Platón –a la creencia de una esencia eterna de lo bello– o a Kant –a la creencia en una facultad universal de juzgar estéticamente–. El gusto es un producto de la historia; lo que no quiere decir que, por la lógica misma de la historia, no sea posible sustraerse a la historicidad. Simplemente, este universal sólo puede ser conquistado en la historia por gente que se apropia, al mismo tiempo, de las condiciones económicas y sociales de apropiación de lo universal. En resumen, lo universal es monopolizado de entrada. La ascesis, el esfuerzo, etc. están asociados al acceso a lo bello; es verdad. Pero se olvida recordar las condiciones de esta ascesis y se establece una diferencia de naturaleza entre los que son capaces de esta ascesis y los que están privados de esta capacidad de privarse libremente (quizás, simplemente, porque están privados a secas).

La visión sociológica desencantada, desmitificada, es inmediatamente comprendida por los artistas de vanguardia; ellos también luchan contra el fariseísmo estético, esa suerte de adhesión narcisista que no consiste en amar el arte sino en amarse amando el arte.

10. La lectura: una práctica cultural

Pierre Bourdieu y Roger Chartier

Roger Chartier: Creo, Pierre Bourdieu, que vamos a intentar fundar este diálogo sobre el trabajo y la reflexión colectivos llevados a cabo con ocasión de este encuentro sobre la lectura en Saint-Maximin. Quizás sea bueno recordar por qué este tema nos pareció importante. Al comienzo, la idea era doble. Por una parte, es claro que para numerosos enfoques en ciencias sociales o en crítica textual, el problema de la lectura es un problema central. Y, por otra parte, no es menos claro que las maneras de aproximarse a este problema han permanecido largo tiempo compartimentadas y que se han instaurado muy pocos diálogos entre sociólogos y psicólogos, sociólogos e historiadores o historiadores de la literatura. La primera idea de este encuentro era, pues, la de mezclar, cruzar si fuera posible, las aproximaciones llevadas a cabo en términos de crítica literaria y en términos históricos. Me parece también que, para debatir sobre la comprensión posible de las prácticas culturales, el ejemplo de la lectura es muy apropiado ya que sobre ese terreno se encuentran planteados, como en un microcosmos, los problemas que pueden encontrarse en otros campos y con otras prácticas.

Pierre Bourdieu: Pienso que estaremos de acuerdo para considerar, cada vez que se pronuncie la palabra "lectura", que puede ser reemplazada por toda una serie de términos que designan toda clase de consumo cultural –esto para desparticularizar el problema–. Hecha la salvedad, este consumo cultural, que no es sino uno entre otros, tiene particularidades. Y quisiera quizá comenzar por allí, por una suerte de reflejo profesional. Me parece muy importante, cuando se aborda una práctica cultural cualquiera, interrogarse a sí mismo en tanto practicante de esa práctica. Creo que es importante que sepamos que somos todos lectores y que, como tales, corremos el riesgo de comprometer en la lectura infinidad de presupuestos positivos y normativos. Y para avanzar un poco en esta reflexión, quisiera recordar la oposición medieval, que me parece muy pertinente, entre el *auctor* y el *lector*. El *auctor* es quien produce y cuya producción

es autorizada por la *auctoritas*, la del *auctor*, el que debe su triunfo en la vida a sí mismo, célebre por sus obras. El *lector* es alguien muy diferente, es alguien cuya producción consiste en hablar de las obras de otros. Esta división, que corresponde a la del escritor y el crítico, es fundamental en la división del trabajo intelectual. Si me parece útil evocar esta oposición, es porque estamos en posición –pienso en todos los que participaron en este coloquio para reflexionar sobre la lectura– de *lectores*, y pienso que corremos el riesgo de conferir a nuestro análisis de las lecturas, de los usos sociales de la lectura, de las relaciones con lo escrito, de los escritos sobre las prácticas, todo un conjunto de presupuestos inherentes a la posición de *lector*. Enseguida voy a dar un ejemplo y explayarme sobre la idea que presentó el primer día François Bresson: ¿existe una escritura de las prácticas? Y sobre este punto, como he intentado mostrarlo en los trabajos antropológicos que he podido dirigir, los etnólogos cometen con frecuencia un error en relación con las cosas que describen, en especial con todos los rituales, un error que consiste en leer las prácticas como si se tratara de escrituras. En el período estructuralista, muchos libros incluían en sus títulos el término "lectura". Pero el hecho de leer cosas de las que no sabemos si están hechas para ser leídas introduce un sesgo fundamental. Me parece, por ejemplo, que leer un ritual, algo equiparable a una danza, como si se tratara de un discurso, como algo de lo que puede darse una formulación algebraica, es hacerle sufrir una alteración esencial. Se podría tomar también el ejemplo más cercano abordado en la discusión, el de la pintura. Cuando se habla de "leer una pintura", pienso que se ha comprometido toda una serie de presupuestos. La lista podría prolongarse.

R.C: Creo que los historiadores también han practicado esta proyección universalista del acto de lectura que es la nuestra, en una dimensión diacrónica, proyectando retrospectivamente nuestra relación con los textos como si fuera la única relación históricamente posible. Si uno no se defiende, si no toma todas las precauciones y todas las garantías posibles, constantemente corre el riesgo de caer en esta ilusión. Ahora bien, creo que a través de varias participaciones en este coloquio surge la idea muy clara de que tanto las capacidades de lectura, empleadas en un momento dado por determinados lectores frente a determinados textos, como las situaciones de lectura, son históricamente variables. ¿La lectura es siempre un acto del ámbito privado, íntimo, secreto, que remite a la individualidad? No, pues esta situación de lectura no ha sido siempre dominante. Creo, por ejemplo, que en los medios urbanos existe, entre el

siglo XVI y el XVIII, otro conjunto de relaciones con los textos que pasan por lecturas colectivas, lecturas que manipulan el texto, descifrado por unos para los otros, a veces elaborado en común, lo que pone en práctica algo que supera la capacidad individual de lectura. Por lo tanto, aquí también es necesario evitar la constante tentación de la posición universalizante de los lectores que somos.

P.B.: Y la universalización de una manera particular de leer, que es una institución histórica. Pienso por ejemplo en la lectura que se puede llamar estructural, la lectura interna que considera un texto en sí mismo y por sí mismo, que lo constituye como autosuficiente y que busca en él mismo su verdad haciendo abstracción de todo lo que está alrededor. Pienso que es una invención histórica relativamente reciente, que se puede citar y fechar (Cassirer la asocia a Schelling, el inventor del término "tautegórico" por oposición a "alegórico"). Estamos de tal modo habituados a esta manera de leer el texto sin referirlo a nada más que a sí mismo que la universalizamos inconscientemente, mientras que es una invención relativamente reciente. Un equivalente en tiempos más antiguos sería la lectura de los textos sagrados, aunque esos textos siempre hayan sido leídos con una intención alegórica. Allí habría que buscar respuestas. Historizar nuestra relación con la lectura es un modo de liberarnos de lo que la historia puede imponernos como presupuesto inconsciente. Contrariamente a lo que suele pensarse, lejos de relativizar historizando, nos damos así un medio de relativizar nuestra práctica, por lo tanto, de escapar a la relatividad. Si es verdad que lo que digo de la lectura es producto de las condiciones en las cuales he sido producido como lector, el hecho de tomar conciencia es quizá la única posibilidad de escapar al efecto de esas condiciones. Lo que da una función epistemológica a toda reflexión histórica sobre la lectura.

R.C.: Hay quizá todavía más en ese uso no controlado del término "lectura", aplicado a un conjunto de materiales que se resisten a él. Es claro que se puede descifrar un cuadro, un ritual, un mito, pero el conjunto de esos modos de desciframiento que no dependen de los dispositivos empleados en la lectura de los textos es enunciable, sin embargo, a través de los textos. Hay pues, en esta coacción una incitación a esa universalización contra la cual es difícil estar prevenido.

P.B.: La metáfora de la cifra es típicamente una metáfora de lector. Hay un texto que está codificado, del cual se trata de despejar el código para

hacerlo inteligible. Y esa metáfora nos conduce a un error de tipo intelectualista. Se piensa que leer un texto es comprenderlo, es decir, descubrir en él la clave. Mientras que, en verdad, no todos los textos están hechos para ser comprendidos en ese sentido. Además de la crítica de los documentos que los historiadores saben hacer muy bien, hay que hacer, me parece, una crítica del estatus social del documento: ese texto ¿para qué uso social se ha hecho? ¿Para ser leído como nosotros lo leemos, o bien, por ejemplo, como una instrucción, es decir, un escrito destinado a comunicar una manera de hacer, una manera de actuar? Hay toda suerte de textos que pueden pasar directamente al estado de práctica, sin que necesariamente exista la mediación de un desciframiento en el sentido en que lo entendemos.

R.C.: Sí, pero el proceso de inteligibilidad existe siempre, incluso frente a un ritual o un cuadro. Por lo tanto, ¿cómo intentar decirlo en un lenguaje que casi forzosamente resulta inadecuado? El problema está, pues, en enunciar en el escrito la comprensión de una práctica que de otro modo no podría decirse en ninguna lengua fuera de la suya, o de una pintura que no podría comprenderse sino en lo inefable. A partir del momento en que se admite que hay posibilidad de comunicar la inteligibilidad de una práctica o de una imagen, creo que es necesario aceptar la ambigüedad de una traducción por parte del texto, de la cual se sabe que no será jamás totalmente adecuada.

P.B.: Dicho esto, una de las cosas que me ha parecido importante en las diferentes disertaciones –y es un punto sobre el cual todo el mundo estaba de acuerdo– es el hecho de que los textos, cualesquiera sean, cuando se los interroga no sólo como textos, transmiten una información sobre su modo de empleo. Y usted mismo nos indica que la distribución en párrafos podría ser muy reveladora, por ejemplo, de la intención de difusión: un texto con párrafos extensos se dirige a un público más selecto que un texto organizado en párrafos breves. Esto descansa sobre la hipótesis de que un público más popular demandará un discurso más discontinuo, etc. Así, la oposición entre lo largo y lo corto, que puede manifestarse de múltiples maneras, es una indicación sobre el público al que apunta y, al mismo tiempo, sobre la idea que el autor tiene de sí mismo, de su relación con los otros autores. Otro ejemplo son los aspectos simbólicos del diseño gráfico que han sido largamente analizados. Pienso en un ejemplo entre mil, el uso de la letra itálica, y, más ampliamente, en todos los signos que están destinados a manifestar la importancia de

lo que se dice, a decir al lector "ahí es necesario prestar atención a lo que digo", la presencia o no de letras capitulares, los títulos, los subtítulos, etc., que son otras tantas manifestaciones de una intención de manipular la recepción. Hay, pues, una manera de leer el texto que permite saber lo que el texto quiere hacer hacer al lector.

R.C.: Pienso que eso es tocar el problema de las condiciones de posibilidad de la historia de la lectura, considerando que esa historia de la lectura puede ser uno de los medios de objetivar nuestra relación con ese acto. Pienso que hay varias vías posibles. Una es la que ha seguido aquí Robert Darnton, después de Carlo Ginzburg, que consiste en examinar lo que un lector nos dice de sus lecturas. El problema que se plantea aquí es que evidentemente esta confesión se inserta siempre en una situación de comunicación particular. O bien se trata de una confesión arrancada, en el caso de lectores a quienes se obliga a decir cuáles han sido sus lecturas porque parece que ellas "sienten mal la fe", como se decía en el siglo XVI, o bien de la voluntad de construir una identidad y una historia personales a partir de los recuerdos de lectura. Es una vía posible, pero difícil en la medida en que esos tipos de textos son históricamente poco numerosos. Otra vía es intentar reinterrogar los objetos leídos en todas sus estructuras jugando, por una parte, con los protocolos de lectura inscriptos en los textos mismos, y, por otra parte, con los dispositivos de impresión a los cuales usted alude. Esos dispositivos son generales para un período dado. Un libro de 1530 no se presenta como un libro de 1880, y hay en ello evoluciones globales que atraviesan toda la producción impresa en sus reglas y en sus desplazamientos. Pero también es seguro que en esas transformaciones se depositan intenciones de alcanzar un público o, más aún, intenciones de lectura. Cuando un texto pasa de un nivel de circulación a otro, más popular, sufre un cierto número de transformaciones entre las cuales una de las más claras es la fragmentación operada en el diseño de la página, tanto en el nivel del capítulo cuanto en el nivel del párrafo, y destinada a facilitar una lectura no virtuosa.

P.B.: Hay un punto sobre el cual cruzan lanzas con frecuencia los historiadores y los sociólogos, y en el que hemos estado totalmente de acuerdo: la idea del libro que uno puede componer, del cual se puede seguir la circulación, la difusión, la distribución, etc., debe ser sustituida por la idea de lecturas en plural y por la intención de buscar indicadores de las maneras de leer. Hay un punto a propósito del cual los historiadores dicen –o simulan– envidiar a los sociólogos: ustedes tienen suerte, ustedes

le preguntan a la gente sobre lo que lee, y no sólo sobre lo que lee sino sobre la manera de leer. De hecho, evidentemente, la interrogación más elemental de la interrogación sociológica enseña que las respuestas que conciernen a lo que la gente dice leer son muy poco seguras, en razón de lo que llamo el efecto de legitimidad: cuando se le pregunta a alguien qué lee, entenderá: ¿qué es lo que leo que merezca ser mencionado? Es decir: ¿qué de lo que leo es, de hecho, literatura legítima? Cuando se le pregunta: ¿ama usted la música?, entenderá: ¿ama usted la música clásica, confesable? Y lo que responde, entonces, no es lo que verdaderamente escucha o lo que verdaderamente lee sino lo que le parece legítimo entre lo que ha leído o escuchado hasta el momento. Por ejemplo, en materia de música, dirá: "Me gustan mucho los valses de Strauss". Por lo tanto, las respuestas son extremadamente sospechosas, y pienso que los historiadores estarían de acuerdo en decir que los testimonios biográficos u otros en los cuales la gente confiesa sus lecturas, es decir, su itinerario espiritual, deben ser tratados con cierta sospecha. En esas condiciones, ¿dónde encontrar indicadores de esas lecturas diferenciales? En lo que hace al libro, uno debe saber que hay lecturas diversas, por tanto competencias diferentes, instrumentos diferentes para apropiarse de ese objeto, instrumentos desigualmente distribuidos, según el sexo, según la edad, esencialmente según la relación con el sistema escolar a partir del momento en que el sistema escolar existe. Y como se sabe, en nuestras sociedades el modelo es relativamente simple. La lectura obedece a las mismas leyes que las otras prácticas culturales, con la diferencia de que es transmitida más directamente por el sistema escolar, es decir, que el nivel de instrucción será el factor más poderoso en el sistema de los factores explicativos, y el origen social será el segundo factor. En el caso de la lectura hoy, el peso del nivel de instrucción es más fuerte. Así, cuando uno le pregunta a alguien por su nivel de instrucción, ya tiene una previsión que concierne a lo que lee, el número de los libros que ha leído en el año, etc. Se tiene también una presunción que concierne a su manera de leer. Se puede pasar muy rápidamente de la descripción de las prácticas a descripciones de las modalidades de esas prácticas.

R.C.: Creo que se puede controlar históricamente ese análisis mediante el estudio del objeto mismo, el libro y todas las otras formas de lo escrito, impreso o manuscrito. Ese análisis puede ser más riguroso, más inquisitivo con el objeto, y movilizar lo que uno puede saber, ya sea acerca de las capacidades que se confrontan con ese objeto o de sus usos. Daniel Roche para las ciudades en el siglo XVIII, Daniel Fabre para las campiñas

pirenaicas del siglo XIX, han dado un ejemplo de un análisis posible del material escrito que circula y respecto del cual se puede identificar, de modo totalmente legítimo, la distribución, los lugares y las frecuencias de aparición. No se trata, pues, de considerar que todo análisis de sociología distribucional carece de objeto y de interés. Pero el verdadero problema es completar ese análisis de las frecuencias y de su arraigo social con una reflexión sobre las competencias y los usos.

P.B.: Pienso que eso es importante y que se aproxima a lo que he dicho al comenzar. Uno de los sesgos ligados a la posición de lector puede consistir en omitir la cuestión de saber por qué uno lee, si va de suyo leer, si existe una necesidad de lectura, y debemos plantear la cuestión de las condiciones en las cuales se produce esa necesidad. Cuando se observa una correlación entre el nivel de instrucción, por ejemplo, y la cantidad de lecturas o la calidad de la lectura, cabe preguntarse cómo pasa eso, porque se trata de una relación que no es autoexplicativa. Es probable que se lea en la medida en que haya un mercado en el cual se puedan ubicar discursos que conciernen a las lecturas. Si esta hipótesis resulta sorprendente, incluso chocante, es porque somos personas que tienen siempre a mano un mercado, el de los alumnos, los colegas, los amigos, los cónyuges, etc., a quienes se puede hablar de lecturas. Se termina por olvidar que en muchos medios no se puede hablar de lecturas sin parecer pretencioso. O bien hay lecturas de las que no se puede hablar, inconfesables, que se hacen a escondidas. Dicho de otro modo, hay una oposición entre los lectores de esas cosas de las que no se puede hablar, los lectores de cosas que no merecen leerse, y los otros, que practican la única lectura verdadera, la lectura de lo no perecedero, la lectura de lo eterno, de lo clásico, de lo que no debe ser rechazado. He dicho hace un rato que no hay necesidad de lectura; ahora diría, un poco jugando, que cuando se trata de lectura, la necesidad en su forma elemental, antes de ser preconstituida socialmente, se manifiesta en las estaciones de trenes. La lectura aparece espontáneamente cuando uno tiene tiempo para no hacer nada, cuando uno se encuentra solo y encerrado en alguna parte. Esa necesidad de diversión es quizá la única necesidad no social que puede reconocer el sociólogo.

R.C.: Es una perspectiva un poco reduccionista porque seguramente incluso en las sociedades tradicionales, que están sin embargo más alejadas que la nuestra de la cultura impresa, hay situaciones y necesidades de lectura que no son reductibles a la competencia de los lectores

valorada en un mercado social, sino que están, en cierto sentido, muy profundamente arraigadas en experiencias individuales o comunitarias. Se podrían citar las prácticas profesionales de taller que, desde el siglo XVI, se apoyan en libros que sirven de guías para el trabajo manual. Se podría decir lo mismo de las asociaciones festivas en las ciudades, esas parroquias de juventud, de oficio o de pertenencia barrial, que permiten mostrar lo que se ha escrito.

P.B.: He planteado deliberadamente la hipótesis para poner fuertemente en cuestión la idea de una necesidad de lectura que está muy profundamente inscripta en el inconsciente de los intelectuales, bajo la forma de un derecho de lectura. Pienso que los intelectuales se sienten en el deber de dar a todos el derecho de lectura, es decir, el derecho de leerlos... ¡A eso iba! Pero se puede discutir...

R.C.: Sí, y preguntarse sobre las condiciones de posibilidad y de eficacia de una política de la lectura, de una política que se hace cargo de la edición y del encuentro entre el libro editado y su lector, que organiza el conjunto de los circuitos de distribución, o que los reorganiza. ¿Usted en verdad piensa que la necesidad de lectura no sería más que un artificio de autores injustos?

P.B.: Es necesario decir ese tipo de cosas porque de otro modo permanecen en el inconsciente; hay cosas un tanto penosas que es necesario autoinfligirse cuando uno quiere aproximarse científicamente a ciertos objetos. Yo participo también de la creencia en la importancia de la lectura, también participo de la convicción de que leer es muy importante y que alguien que no lee está mutilado, etc. Vivo en nombre de todo esto. Sin embargo, pienso que se cometen errores políticos, y también científicos, si se está movido por los presupuestos de una posición. Los errores políticos no son asunto mío. El error científico sí me importa. Durante años he practicado una sociología de la cultura que se detenía en el momento de formular la pregunta: ¿pero cómo se produce la necesidad del producto? Intentaba establecer relaciones entre un producto y las características sociales de los consumidores (cuanto más ascendemos en la jerarquía social, consumimos más bienes situados en un nivel alto de la jerarquía de los bienes, etc.). Pero no me interrogaba sobre la producción de la jerarquía de los bienes ni sobre la producción del reconocimiento de esa jerarquía. O, al menos, me contentaba simplemente con nombrarla, mientras que me parece que lo propio de las producciones

culturales es producir la creencia en el valor del producto, y que un productor no puede jamás, por definición, llevar a cabo solo esa producción de la creencia; es necesario que todos los productores colaboren, incluso combatiendo entre ellos. La polémica entre intelectuales forma parte de la producción de la creencia en la importancia de lo que hacen los intelectuales. Por lo tanto, entre las condiciones que deben cumplirse para que un producto intelectual sea producido, está la producción de la creencia en el valor del producto. Si al querer producir un objeto cultural, cualquiera sea, no produzco simultáneamente el universo de creencia que hace que se lo reconozca como un objeto cultural –un cuadro, una naturaleza muerta–, si no produzco esto, no he producido nada, o solamente una cosa. Dicho de otro modo, lo que caracteriza al bien cultural es que es un producto como cualquier otro, con el agregado de una creencia que debe ser producida en sí misma. Por esta razón, la creencia es precisamente uno de los únicos puntos sobre los que puede actuar la política cultural: puede contribuir, de una manera u otra, a reforzar la creencia. De hecho, habría que comparar la política cultural con uno de esos casos particulares que es la política lingüística. Si las intervenciones políticas en materia de cultura son con frecuencia ingenuas por exceso de voluntarismo, ¡qué no decir de las políticas lingüísticas! No es pesimismo de sociólogo: las leyes sociales tienen una fuerza extraordinaria, y cuando uno las ignora ellas se vengan.

R.C.: Entre esas leyes sociales que modelan la necesidad o la capacidad de lectura, las de la escuela están entre las más importantes, lo que plantea el problema, que es a la vez histórico y contemporáneo, del lugar del aprendizaje escolar en el aprendizaje de la lectura, en los dos sentidos del término, es decir, el aprendizaje del desciframiento y del saber leer en su nivel elemental y, por otra parte, esa otra cosa de la que hablamos, la capacidad de una lectura más virtuosa apta para apropiarse de los diferentes textos. Lo que es interesante aquí es el hecho de mostrar, como lo ha hecho Jean Hébrard a partir de la interrogación minuciosa de relatos autobiográficos, cómo el aprendizaje de la lectura se apoya mucho más sobre problemáticas pre o extraescolares, ligadas al descubrimiento por parte del niño de problemas que resultan de la difícil comprensión del orden del mundo, que sobre la escolarización o el aprendizaje escolar. ¿Piensa usted que podría formularse una misma propuesta para la escuela contemporánea y para su rol en la creación de la capacidad y la necesidad de lectura?

P.B.: Es un problema muy difícil. Evidentemente, no puedo responder sobre ello. Me parece que estaba en el centro de todas nuestras discusiones, y que todo el mundo lo ha esquivado. Creo que cuando el sistema escolar desempeña el papel que desempeña en nuestras sociedades, es decir, cuando deviene la vía principal o exclusiva del acceso a la lectura, y la lectura deviene accesible prácticamente a todo el mundo, produce un efecto inesperado. Lo que me ha sorprendido en los testimonios de autodidactas que nos han llegado es que son testimonios de una suerte de necesidad de lectura que en cierto modo la escuela destruye para crear otra, de otra forma. Hay un efecto de erradicación de la necesidad de lectura como necesidad de información: la que toma el libro como depositario de secretos, de secretos mágicos, climáticos (con el almanaque para prever el tiempo), biológicos, educativos, etc., que tiene al libro como una guía de vida, como un texto al cual uno le pide el arte de vivir, siendo la Biblia el modelo de libro por excelencia. Pienso que el sistema escolar tiene ese efecto paradójico de desarraigar esta expectativa –uno puede alegrarse o deplorarlo–, esta expectativa de profecía en el sentido weberiano de respuesta sistemática a todos los problemas de la existencia. Pienso que el sistema escolar desalienta esta expectativa y al mismo tiempo destruye una cierta forma de lectura. Pienso que uno de los efectos del contacto medio con la literatura erudita es el de destruir la experiencia popular, para dejar a la gente formidablemente desposeída, es decir, entre dos culturas, entre una cultura originaria abolida y una cultura erudita que se ha frecuentado lo suficiente como para no poder hablar más de la lluvia y del buen tiempo, para saber todo lo que no es necesario decir, sin tener otra cosa que decir. Y pienso que este efecto del sistema escolar, que jamás se describe, es totalmente asombroso cuando se lo restituye en relación con los testimonios históricos de los que se dispone.

R.C.: Otra tensión que existe en el acto de lectura es el resultado de nuestra relación con ese mismo acto. Por un lado, todos lo hemos diagnosticado, las lecturas son siempre plurales, son las que construyen de diversas maneras los sentidos de los textos, incluso si esos textos inscriben dentro de sí mismos el sentido que pretenden que se les atribuya. Y es justamente esta diferenciación de la lectura, desde sus modalidades más físicas hasta su trabajo intelectual, la que puede constituir un instrumento de discriminación entre los lectores, mucho más que la supuesta distribución diferencial de tal o cual tipo de objeto manuscrito o impreso. Es necesario, pues, insistir en lo que hay de creador, de diversificador, de

distintivo, en la lectura. Pero, por otro lado, ¿nuestro oficio no nos induce en tanto lectores a buscar constantemente la interpretación correcta del texto? ¿Y acaso no negamos también, desde un cierto punto de vista, esta lectura plural que identificamos como realidad y como instrumento de análisis, estableciendo lo que debe ser la justa lectura de los textos, lo que equivaldría a recuperar la posición del clérigo que ofrece la interpretación correcta de la Escritura? ¿No está allí el fundamento, el arraigo más profundo del ejercicio intelectual en la definición que da de él la sociedad occidental?

P.B.: Sí. Si comprendo bien, eso vuelve a plantear la cuestión de lo que hacemos cuando leemos. Pienso que una parte muy importante de la actividad intelectual consiste en luchar por la buena lectura. Es incluso uno de los sentidos de la palabra "lectura": es decir, una cierta manera de establecer el texto. Hay libros que son apuestas de lucha por excelencia, la Biblia es uno de ellos. *El Capital* es otro. "Leer *El Capital*" quiere decir leer *finalmente El Capital*. Uno sabrá lo que contiene ese libro, que jamás ha sido verdaderamente leído antes. Si el libro que está en juego es un libro capital, cuya apropiación va acompañada de la apropiación de una autoridad a la vez política, intelectual, etc., lo que está en juego es muy importante. Es lo que hace que la analogía entre las luchas intelectuales y las luchas teológicas funcione tan bien. Si el modelo de la lucha entre el sacerdote *lector* y el profeta *auctor* que he evocado al comenzar se transfiere tan fácilmente, es, entre otras razones, porque una de las apuestas de la lucha es apropiarse del monopolio de la lectura legítima: soy yo quien les dice a ustedes lo que se dice en el libro o en los libros que merecen ser leídos por oposición a los libros que no lo merecen. Una parte considerable de la vida intelectual se agota en esos cambios profundos de la tabla de valores, de la jerarquía de las cosas que deben ser leídas. Luego, una vez definido lo que merece ser leído, se trata de imponer la buena lectura, es decir, el correcto modo de apropiación, y el propietario del libro es el que detenta e impone el modo de apropiación. Cuando el libro, como he dicho hace un rato, es un poder, el poder sobre el libro es evidentemente un poder. Por esta razón la gente que es ajena al mundo intelectual se asombra al ver cómo los intelectuales luchan, y con violencia inaudita, por lo que parecen ser apuestas triviales. De hecho, las apuestas pueden revestir una importancia extrema. El poder sobre el libro es el poder sobre el poder que ejerce el libro. Evoco aquí algo que todos los historiadores han recordado, es decir, el poder extraordinario que tiene el libro cuando deviene un modelo de vida. Es

por ejemplo lo que nos ha dicho Robert Darnton, a propósito del lector de Rousseau que ha estudiado. El libro de Rousseau, y Rousseau como autor ejemplar de un libro ejemplar, es decir, como "profeta ejemplar", podía actuar de modo mágico sobre gente que no había visto jamás. Por esta razón, los intelectuales suelen soñar que son magos: porque el libro es algo que permite actuar a distancia. Hay otros medios, como el orden político, ya que el hombre político es quien puede actuar a distancia dando órdenes. Pero el intelectual es también alguien que puede actuar a distancia transformando las visiones del mundo y las prácticas cotidianas, que puede actuar sobre la manera de amamantar a los niños, la manera de pensar y de hablar a su amante, etc. Por eso pienso que la lucha por los libros puede ser una apuesta extraordinaria, una apuesta que los intelectuales mismos subestiman. Están de tal modo impregnados por una crítica materialista de su actividad que terminan por subestimar el poder específico del intelectual que es el poder simbólico, ese poder de actuar sobre las estructuras mentales y, a través de ellas, sobre las estructuras sociales. Los intelectuales olvidan que un libro puede transformar la visión del mundo social, y, a través de la visión del mundo, transformar también el mundo social. Los libros que cambian el mundo social no son sólo los grandes libros proféticos como la Biblia o *El Capital*: también está el doctor Spock que, desde el punto de vista de la eficacia simbólica, es sin duda, en su ámbito, tan importante como en otro orden lo ha sido *El Capital*.

R.C.: Sí, pero no se trata de suponer, no obstante, que el libro tiene una eficacia total, inmediata, y por lo tanto de negar el espacio propio de la lectura. Porque si el libro –por sí mismo en ciertos casos y por la interpretación correcta en otros– tiene esta fuerza, o uno piensa que la tiene, ¿esto finalmente no destruye el objeto que nos ha reunido aquí, que es la lectura entendida como un espacio de apropiación jamás reductible a lo que se lee? Y ¿esto no es caer en lo que pensaba la pedagogía clásica cuando describía a los espíritus de los niños como una cera blanda en la cual podían imprimirse los mensajes del pedagogo o del libro? Ese poder que usted describe es quizá un poder fantasmagórico, soñado, deseado para una mayoría, pero contradictorio con la lectura tal como la concebimos nosotros.

P.B.: La objeción es muy fuerte y muy justa. Pienso evidentemente en la famosa fórmula de sentido común: "No se predica sino a los conversos". Es evidente que no es necesario adosarle una eficacia mágica a la

lectura. Esta eficacia mágica supone condiciones de posibilidad. No es casual que el lector del que nos hablaba Darnton fuera un protestante de Génova...

R.C.: De La Rochelle...

P.B.: Sí, es una pequeña Génova. Entre los factores que predisponen a leer ciertas cosas y a ser "influenciados", como se dice, por una lectura, es necesario reconocer las afinidades entre las disposiciones del lector y las disposiciones del autor. Pero, se dirá, usted no ha explicado nada y usted mismo destruye ese poder simbólico que invoca. De ningún modo, porque pienso que entre una predisposición tácita, silenciosa, y una predisposición expresada, que se conoce en un libro, en un escrito, que tiene autoridad, publicado, por lo tanto publicable, por lo tanto público, por lo tanto visible y legible delante de cualquiera, hay una diferencia esencial. Basta con pensar en lo que se llama la evolución de las costumbres: el hecho de que ciertas cosas que eran censuradas, que no podían ser publicadas, se vuelvan publicables, tiene un efecto simbólico enorme. Publicar es hacer público, es hacer pasar de lo oficioso a lo oficial. La publicación es la *ruptura* de una *censura*. La palabra censura es común a la política y al psicoanálisis, eso no es casual. El hecho de que una cosa que era oculta, secreta, íntima o simplemente indecible, ni siquiera rechazada, ignorada, impensada, impensable, el hecho de que esta cosa devenga dicha, y dicha por alguien que tiene autoridad, que es reconocido por todo el mundo, no solamente por un individuo singular, privado, tiene un efecto formidable. Evidentemente este efecto no se ejerce sino porque había predisposición.

R.C.: Hay, pues, tensión entre dos elementos. Por una parte, lo que está del lado del autor, y a veces del editor, y que apunta a imponer, sea de manera explícita (recordemos la proliferación creciente de los prefacios), las maneras de leer, los códigos de lectura, sea de manera más subrepticia (a través de todos los dispositivos evocados hace un rato, como los tipográficos o textuales), una lectura justa. Este conjunto de intenciones explícitas o registradas en el texto mismo, al límite, postularía que un único lector puede ser el verdadero poseedor de la verdad de la lectura. Louis Marin recordaba que Poussin explicaba a su comanditario cómo debía leer correctamente su cuadro, como si un único hombre en el mundo pudiera tener la clave de la correcta interpretación de ese cuadro. Pero, por otro lado, cada libro tiene una voluntad de divulgación,

se dirige a un mercado, a un público, debe circular, debe ganar en extensión, lo que significará apropiaciones mal orientadas, contrasentidos, desajustes en la relación entre el lector ideal, pero en el límite singular, y el público real que debe ser lo más amplio posible.

P.B.: Sí, contra todos los presupuestos implícitos de los lectores que somos, creo que un libro puede actuar a través de los contrasentidos, es decir, a través de lo que, desde el punto de vista del lector legítimo, pertrechado en su conocimiento del texto, es un contrasentido. Lo que actúa sobre el protestante de La Rochelle no es lo que Rousseau ha escrito, es lo que él piensa del "amigo Jean-Jacques". Hay errores de lectura que son muy eficaces. Y sería muy interesante observar la aparición de todos los signos visibles del esfuerzo para controlar la recepción: ¿esos signos no aumentan a medida que la ansiedad que concierne al público se incrementa, es decir, el sentimiento que se vincula con un vasto mercado y no con algunos lectores selectos? El esfuerzo desesperado de todos los autores para controlar la recepción, para imponer las normas de la percepción de su propio producto, ese esfuerzo desesperado no debe ocultar que finalmente los libros que más actúan son los que actúan de inconsciente a inconsciente. Es una visión muy pesimista, quizá, de la acción de los intelectuales. Pero pienso, por ejemplo, en lo que decía Max Weber –hoy sólo lo cito a él– a propósito de Lutero: él ha leído la Biblia "con los anteojos de toda su actitud", yo diría de su habitus, es decir, con todo su cuerpo, con todo lo que era; y al mismo tiempo, lo que ha leído en esa lectura total era él mismo. Uno encuentra en el libro lo que uno pone allí, y que no podría decir. Sin caer en la mitología de la creación, del creador único, es necesario recordar que los profesionales de la producción son personas que tienen un verdadero monopolio de llevar a lo explícito, de llevar al orden del decir, las cosas que los otros no pueden decir, no saben decir, ya que, como suele decirse, no encuentran las palabras.

R.C.: Por otra parte, quizá se pueda construir esas lecturas históricamente en sentido contrario, en relación con la intención del autor o con nuestra propia lectura, definiendo justamente un nivel de lectura o un horizonte de lectura particular, no calificada demasiado rápidamente en términos sociales, pero diferente de la lectura erudita que le es contemporánea. Algunas veces se pueden encontrar rastros de ello en el objeto ya que, por ejemplo, en las ediciones de gran circulación que los impresores troyanos han publicado en gran número a partir del siglo XVII,

la atención al sentido no es lo fundamental, como si el contrasentido y la desviación en relación con el sentido no fueran obstáculos decisivos para la lectura. Se ve que la operación que constituye unidades de textos breves y fragmentados puede hacerse cortando una frase por la mitad, lo que le quita toda corrección gramatical y toda significación intelectual: esta misma indiferencia hacia el sentido fijado podría explicar, por otra parte, la extraordinaria negligencia tipográfica y la multiplicidad de erratas de los libritos azules que a veces vuelven completamente ininteligibles las palabras. Esas alteraciones son totalmente visibles luego del pasaje de un mismo texto de una edición ordinaria y correcta a una edición troyana. En estas últimas, el justo sentido no es el elemento absolutamente decisivo de la lectura, lo que se opone a toda la actitud intelectual del control máximo del objeto –que es la del autor– y esto cada vez más, a medida que la figura del escritor deviene una figura carismática que considera estar enunciando un mensaje en una forma acabada, claramente identificable por parte de su lector.

P.B.: Tomo un último ejemplo de esta lógica. Toda la historia de la filosofía –quizá voy a chocar una vez más, y no tengo todos los elementos de prueba, por lo tanto es sólo una ocurrencia que puede considerarse una hipótesis– descansa sobre una filosofía implícita de la historia de la filosofía que admite que los grandes autores no comunican sino por textos interpuestos. Dicho de otro modo, lo que Kant discute cuando discute Descartes sería el texto de Descartes que leen los historiadores de la filosofía. Ahora bien, me parece, con algunos elementos, que eso consiste en olvidar que lo que circula entre los autores no son solamente textos: basta pensar en nuestras relaciones entre contemporáneos, donde lo que circula no son textos, sino palabras, títulos, palabras-eslóganes que vapulean la confianza. Por ejemplo, cuando Descartes habla de la escolástica, ¿piensa en un autor particular o en un manual? El rol de los manuales es sin duda enorme. Seguramente hay gente que estudia los manuales, pero los estudia al nivel de la historia de la pedagogía y no al nivel de la historia de la filosofía. En el orden de lo sagrado, no hay más que los grandes textos. He ahí un ejemplo, me parece, de presupuestos de lectores formados en un cierto tipo de frecuentación de los textos que hace olvidar la realidad de los intercambios intelectuales que se cumplen, en gran cantidad, de inconsciente a inconsciente, a través de las cosas que son del orden del rumor. Pienso que sería muy interesante estudiar el rumor intelectual como un vehículo de cosas importantes para constituir lo que es ser contemporáneo, lo que es ser hoy un intelectual

en Francia. Sería importante saber lo que la gente sabe sobre los otros autores o sobre los editores, los periódicos, los periodistas, es decir, un conjunto de saberes que el historiador no encontrará más. Encontrará de ellos poco más que rastros, porque circulan de manera oral. Y sin embargo, orientan la lectura. Se sabe que tal público es tal, que está mezclado con tal, y todo eso forma parte de las condiciones que es necesario tener en cuenta para comprender ciertas estrategias retóricas, ciertas referencias silenciosas, ciertas injurias que nunca serán comprendidas del todo, ciertas polémicas que parecerán absurdas. Pero creo que, aunque uno quizá se haya alejado demasiado, hay allí, a pesar de todo, un lazo con nuestro tema: en una civilización de lectores, persisten enormemente ciertos saberes previos que no se transmiten por la lectura pero que, sin embargo, la orientan.

PREGUNTAS DEL PÚBLICO

Pregunta: Mi pregunta se dirige a Pierre Bourdieu a propósito de lo que ha dicho sobre las consignas de lectura. Escuchándolo, me ha parecido que usted habla esencialmente de lo que hoy se denomina la no ficción. ¿Tiene la impresión de que en esas prácticas de lectura de las que usted nos ha hablado hay en el lector, cualquiera que fuera, una distinción entre sus prácticas respecto a un libro de ficción y a otro tipo de libro?

P.B.: Pienso que desde el punto de vista histórico, Roger Chartier respondería mejor que yo. Lo que puedo decir, simplemente, es que me parece que un libro jamás llega al lector sin marcas. Está marcado en relación con sistemas de clasificación implícitos, y uno de los roles de la sociología de la lectura es intentar descubrir el sistema de clasificación implícito que los lectores ponen en práctica para decir: este libro es "para mí" o "no es para mí", "demasiado difícil", o "fácil", etc. Cuando el libro llega a un lector, está predispuesto a recibir marcas que son históricas. La oposición entre ficción y no ficción es una de esas oposiciones históricas. ¿Cómo se ha constituido? Por ejemplo, hoy se distinguen los ensayos y la literatura. Se llamará escritor a un novelista pero más difícilmente se llamará escritor a un ensayista, palabra peyorativa. Todo esto tiende a mostrar que el lector está enfrentado a un texto ya codificado y que su lectura estará orientada inconscientemente.

R.C.: Creo que hay dos enfoques de los sistemas de clasificación de la lectura. El primero reconoce las clasificaciones explícitas, objetos de divergencias y enfrentamientos, sean las divisiones del orden del saber o las clasificaciones bibliográficas –como las de Gesner en el siglo XVI–. O incluso las clasificaciones utilitarias, las de las bibliotecas, que permiten ordenar los libros y encontrarlos fácilmente. Hay otro aspecto, que es el sistema de clasificación construido por cada lector. Y el libro mismo puede jugar con esos sistemas de clasificación múltiples. Tomaré un ejemplo: el de la literatura de la miseria que constituye una parte de la Biblioteca Azul publicada por los autores troyanos para un amplio público. Es claro que los signos depositados en esos libritos juegan con la ambigüedad de las clasificaciones posibles. Para ciertos lectores, los libros producen un efecto de realidad y son tomados literalmente. Los pordioseros tienen verdaderamente una organización monárquica, los mendigos están verdaderamente organizados en corporaciones, el argot es sin duda una lengua secreta y peligrosa. Hay todo un conjunto de dispositivos en los textos y en los libros que hace que se los tome al pie de la letra. Pero el autor deposita también en su texto ciertas alusiones y ciertas referencias que invitan al lector advertido a no dejarse caer en la trampa de la letra y le hacen reconocer la escritura burlesca y la parodia carnavalesca. Hay, pues, allí, un juego muy sutil de la escritura y de la edición sobre la pluralidad posible de las clasificaciones.

Pregunta: De la función primera de la lectura, ¿uno podría decir lo que Lévi-Strauss dice de la función primera de la escritura, a saber, que antes de ser un uso estético desinteresado, es un uso de advertencia?

P.B.: Voy a eludir un poco la pregunta. Pienso que el problema es muy importante, pero luego de dos días de frecuentar historiadores, diré solamente que no hay respuesta que no sea histórica –lo que no quiere decir relativa–. En la escritura y en la lectura siempre hay cuestiones de poder. Pienso que se ha dicho bastante, quizá demasiado. Siendo esto así, ese poder varía considerablemente según las coyunturas.

R.C.: En todo libro de aprendizaje hay siempre un excedente en relación con ese aprendizaje, sea en los manuales contemporáneos o en los del siglo XVII. En la elección de los ejemplos siempre está presente la inculcación de una ideología. Ustedes saben cómo los historiadores han intentado ver por qué en 1914 la costumbre creada por la escuela primaria frente a un cierto número de temas patrióticos o nacionalistas produjo

un consenso nacional en Alemania y en Francia (incluso aunque se haya exagerado). Siendo así, siempre tengo cierta reticencia ante la idea de que habría una inmediata y total eficacia de los mensajes ideológicos depositados sutilmente en los textos o los manuales. Creo que Pierre Bourdieu tiene razón cuando dice que las condiciones históricas del manejo de esos motivos importan tanto como su contenido intrínseco. La fuerza de imposición de las significaciones depende de las condiciones históricas en las cuales son manipuladas.

Pregunta: Usted ha evocado los libros que son entregados con su código de lectura o su código narrativo, o bien las pinturas que son entregadas con su protocolo de lectura. ¿No hay una dinámica de protocolo de lectura, de código de lectura? Para decirlo crudamente, por ejemplo, cuando la semiología de vanguardia haya llegado a los liceos ¿no habrá otra cosa que la semiología de vanguardia como protocolo de lectura?

P.B.: ¿Puedo reformular la pregunta para verificar que he comprendido? ¿Usted quiere decir que el protocolo es superado en el momento en que se enuncia?

Pregunta: En el momento en que es vulgarizado, en que es difundido...

P.B.: Sí, eso forma parte, en fin, de los factores que explican que el intelectual sea alguien que pierde el control del sentido de sus obras. Un especialista de China, Levenson, decía poco más o menos que uno olvida que un libro cambia por el hecho de que no cambia mientras el mundo cambia. Es muy simple. Cuando el libro permanece y todo el mundo alrededor cambia, el libro cambia. Finalmente, el espacio de los libros en el cual uno va a leerlos cambiará. Un texto que hoy parece estructuralista mañana parecerá durkheimiano, por el simple hecho de que el universo de los componentes visibles se habrá modificado. El esfuerzo del intelectual para controlar el uso de su propio producto es necesariamente desesperado porque va a transformar por ese producto mismo la recepción. Debido a esto, por ejemplo –y es, por otra parte, para dar crédito a los intelectuales–, deberá (como Marx decía "yo no soy marxista") pasar su tiempo diciendo que no es necesario leerlo como se lo lee o que ha cambiado en relación con lo que ha dicho, o destruyendo los efectos de esos productos antiguos que hacen difícil la lectura de su nuevo producto. Pero hay otros efectos. Desde un punto de vista normativo, puede decirse que, en el universo cultural como en cualquier otra parte, en la

medida en que haya lucha, hay esperanza. Cuando haya una ortodoxia, un monopolio de la lectura legítima, un monopolio absoluto, no habrá lectura, ¡ni lectores, desde luego!

Pregunta: Respecto del poder de la escritura sobre el lector, usted ha dicho, Pierre Bourdieu, que el diseño gráfico respondía a una intención de manipular la recepción. ¿No habría otra vía de aproximación y de manipulación, que fuera un estudio quizá más sistemático de todas las formas de la escritura? Pienso en particular en la distribución sintáctica de la que ha hablado Roger Chartier. ¿No habría una manera de comparar la forma del texto con el sentido aparente que el texto quiere transmitir?

R.C.: Sobre esos puntos hemos hablado demasiado rápido. Creo que la idea del retorno al objeto para interrogarlo lo más profundamente posible en lo que puede enseñarnos de su lectura posible implica una tensión extrema, ya que, en buena lógica, es imposible reconstruir una relación conociendo sólo uno de sus términos. Por lo tanto, hay allí una apuesta casi imposible. Pero quizá sea parte del deber de los historiadores o de los sociólogos, al menos, correr el riesgo. Usted tiene razón cuando dice que la interrogación es muy global, y creo que uno debe distinguir los procedimientos de "puesta en texto" de los procedimientos de "puesta en libro". No es exactamente la misma cosa. Los procedimientos de puesta en texto están constituidos por el conjunto de los recursos retóricos, de las consignas que se dan al lector, de los medios por los cuales el texto es construido, de los elementos que deben suscitar la convicción o el placer. Por otra parte, hay procedimientos de puesta en libro que pueden apropiarse del mismo texto de diversas maneras. Varían históricamente y también en función de proyectos editoriales que apuntan a usos o a lecturas diferentes. Por lo tanto, sobre un mismo texto, que tiene sus propias reglas de puesta en texto, los procedimientos de puesta en libro pueden variar mucho. La interrogación histórica debe jugar justamente sobre esos dos registros. Uno remite al análisis y la dimensión pragmática de los textos, al examen de las formas retóricas, al estudio literario. El otro remite a un saber más técnico, el de la historia del libro, de la bibliografía material, de la tipografía. Creo que de su crecimiento podrá nacer una reinterrogación del objeto-libro en función de los problemas que hoy hemos planteado.

P.B.: Agrego una palabra. Como se hace con frecuencia en ciencias sociales, hemos torcido el bastón en sentido contrario: hemos puesto el

acento sobre los contenidos del mensaje escrito que corren el riesgo de ejercer efectos de persuasión clandestina, lo que a su vez corre el riesgo de pasar más inadvertido. Estamos preparados desde Aristóteles, e incluso desde antes, para identificar los efectos retóricos, pero podemos olvidar los efectos de la longitud del párrafo, los efectos de la extensión del texto o de la calidad del papel de los que nos han hablado hoy, y por esta razón hemos insistido sobre esos aspectos, pero evidentemente se puede razonar *a fortiori*. Suele decirse que la sociología no sirve para nada, o que es pesimista, que enseña el fatalismo social. Creo que allí hay un ejemplo de lo que puede aportar a una práctica pedagógica, por ejemplo a una sociología o una historia social de lo escrito. Puede dar a la gente instrumentos de defensa contra los efectos de persuasión clandestina que ejercen los escritos. Del mismo modo que hay armas para la autodefensa física como el judo, pienso que un cierto tipo de análisis histórico de las estrategias ocultas de manipulación del lector puede tener un efecto liberador.

Pregunta: Pienso en textos políticos o en libelos sindicales. Es necesario leer tales escritos no sólo en su contenido, sino también en su forma, que es un medio de acción sobre el lector.

P.B.: Sí, evidentemente, en esa retórica la política no está donde se cree. Pienso que lo más importante políticamente suele estar en lo insignificante. Así, en mayo del 68, hemos visto la aparición de una retórica nueva, del libelo o del afiche, que muestra hasta qué punto estaba estereotipada la retórica antigua. Hemos visto aparecer grandes libertades en el modo de expresión, en el soporte de la expresión, en el estilo, etc., que ponían de manifiesto, retrospectivamente, el carácter esclerosado, rígido, cristalizado de los modos de expresión vigentes hasta ese momento. Del mismo modo que las manifestaciones de los estudiantes que quemaban banderas o las proclamas de movilización han revelado hasta qué punto las estrategias de lucha tradicionales eran estereotipadas. A veces, lo esencial de lo que dice un texto o un discurso es lo que no dice. Es la forma como lo dice, es la entonación, de la cual François Bresson nos ha hablado y que es una de las mediaciones entre la lectura, ese acto abstracto de intelección, y el cuerpo. Pienso que la manera de hablar interviene en lo que se dice, quizá por el efecto de creencia que produce. Hay una manera de hablar neutralizada, retórica, oratoria, etc., que hace que aun cuando uno esté de acuerdo con lo que escucha, no crea en ello. Habría mucho que decir sobre este punto. Y pienso, por ejemplo, que cuando

intentamos cambiar el contenido de un mensaje político sin cambiar su retórica, en última instancia el mensaje político no cambia tanto. ¿Por qué? Porque cambiar el mensaje político en su forma supone un cambio profundo del emisor más que un cambio del contenido del mensaje político. Pero me detengo en este tema, me volveré subversivo.

Pregunta: Quisiera saber si el sistema social está inducido a transformar obligatoria y casi automáticamente todo hecho social en una dinámica de poder. Cuando alguien que escribe, un poeta cualquiera, expresa algo que va a tener fuerza, ¿todo sistema social está inducido a transformar esa producción en poder?

P.B.: Es siempre la historia del bastón que uno inclina en sentido contrario. Tenemos tal tendencia a olvidarlo, en nombre de una visión sacralizada, religiosa, de todo lo que es intelectual, producción intelectual, etc., que es muy importante, de modo un poco obsesivo e insistente, decir que ése es también un asunto de poder. ¡Pero no crea que sólo pensamos en eso!

11. Resistencia

[Entrevista de Inès Champey, a propósito de una exposición de Patrick Saytour]

Inès Champey: Pierre Bourdieu, usted ha dudado mucho en abrir este diálogo y me parece que ha estado a punto de rechazarlo. ¿Por qué ha aceptado finalmente?

Pierre Bourdieu: En efecto, me he resistido porque el estatus de esta intervención es ambiguo y a mí no me gusta mucho el doble juego. Mi trabajo consiste en analizar el mundo del arte y el mundo de las obras de arte como lo haría con cualquier otro de esos microcosmos que constituyen el macrocosmos social (sin ignorar, evidentemente, la especificidad del mundo artístico). Incluso si ciertas obras me interesan o me gustan más que otras, me repele usar la autoridad que puede darme mi competencia de analista para intervenir en el juego que analizo. La tiranía comienza, como observa Pascal, cuando uno ejerce en otro orden (en este caso el del arte) un poder adquirido en un orden (en este caso el de la ciencia). No me gustan mucho quienes, en nombre de una supuesta ciencia, se unen para arbitrar los conflictos artísticos o para anunciar el fin de la historia del arte: "El arte de vanguardia está hoy amenazado en su principio mismo. Por razones de pura lógica, la escalada de la ruptura, sea que se efectúe por la atenuación o la provocación, no puede ser perseguida hasta el infinito". Y para aplaudir, sin duda en nombre de la pura lógica, a los artistas que invocan el "retorno al oficio"... Paradójicamente, es transgrediendo la regla cardinal de su oficio –que le prohíbe pasar del juicio de hecho al juicio de valor– como el analista se gana los aplausos de todos los que, en el universo del arte y de la crítica artística, asocian en la misma reprobación los rigores de la ciencia del arte y las audacias de las vanguardias artísticas.

I.C.: Tengo la sensación de que usted estuvo tentado de aceptar porque Patrick Saytour es un artista que realmente asume el riesgo de ser subversivo. Pienso en particular en la exposición *Zona libre* que usted ha visto en

1989 en el CNAC de la calle Berryer. Buscando como siempre "hacerlo de otro modo", y beneficiándose con la complicidad de la institución, Saytour no sólo jugaba con la credibilidad de la creación artística sino con su propia credibilidad como artista. De entrada, el simple hecho de producir obras normalmente variadas mientras proclamaba que no eran más que "copias", incitaba al espectador a poner en el débito de la repetición lo que suele inscribir automáticamente en el crédito de la creación... Era una bella invención poner al desnudo el principio de similitud diferencial que funda formalmente toda iconografía (sea literal o figurada, figurativa o abstracta), y podemos imaginar que si Saytour hubiera jugado a "copiar" a dos artistas de notoriedad igual a la suya, por ejemplo Toni Grand y Daniel Dezueuze, todas esas falsas copias habrían sido aplaudidas a cuatro manos y se habrían vendido como pan caliente. Ahora bien, cumpliendo espontáneamente ese gesto de igualdad con dos artistas debutantes (Judith Bartolani y Claude Caillol), ¡no ha suscitado (exceptuando el artículo entusiasta de Hervé Gauville en *Liberation*) más que un silencio elocuente! Con *Retrospective IV* ¿retoma de otro modo esta empresa de autodesacralización que no debería dejarlo a usted indiferente?

P.B.: ¿Cómo no encontrar interesante un arte que se toma a sí mismo como objeto, que toma por objeto al artista, su trabajo en lo que tiene de más cotidiano y por lo tanto de más ordinario, sus esbozos, sus proyectos, no con fines de autocelebración (como tanto se hace hoy), sino con vistas a romper con el culto fetichista del artista, del cual participa, desde el origen, la recolección minuciosa de los esbozos del artista y el registro religioso de los detalles de su existencia?

(Se conoce la edificante historia del diario de Pontormo, largo tiempo celebrado como una de las primeras manifestaciones de la irreductible originalidad del artista moderno: hasta que un joven historiador del arte italiano tuvo la idea de desplegar *–explicare...–* el manuscrito en el cual el pintor manierista consignaba, muy banalmente, los detalles de su trabajo y sus proyectos, pero también de su existencia, sus comidas, sus descansos, sus enfermedades, etc., y al cual un pliegue poco afortunado le había dado la apariencia del desorden inspirado...).

¿Y por qué negar al artista el derecho de entregar su reflexión sobre el arte, sobre el artista y sobre el lenguaje del arte, cuando, permaneciendo en un orden que es el suyo, emplea *el lenguaje del arte*? Cuando, rechazando jugar a dos puntas y acumular los beneficios de la subversión aparente y de la conservación confirmada, plantea a propósito del arte y del mun-

do del arte cuestiones que nacen de la lógica misma de su búsqueda, es decir, de la tradición artística en la cual se inscribe deliberadamente, y no del deseo de "escandalizar al burgués" que tan gustosos le prestan los "burgueses" o sus portavoces.

(Esta sospecha, tan antigua como las rupturas de la vanguardia, hoy osa expresarse de nuevo abiertamente: a favor de una restauración generalizada de las certidumbres burguesas, los comentaristas habituales de la vida artística y los pequeños maestros del pensamiento más o menos ignorantes remontan la pendiente; liberados del temor al ridículo que les imponía la "tradición de la novedad" y de la memoria traumatizante de los errores del pasado, se aventuran a juzgar en nombre del "buen sentido" de las empresas que, en efecto, carecen de sentido común.)

A estas cuestiones nacidas de la lógica misma del devenir artístico, Saytour cree aportar soluciones artísticas, es decir, formales (en lugar de contentarse, como otros, con dar a falsas preguntas teóricas respuestas seudocientíficas o soluciones artísticas sin necesidad formal).

I.C.: Es respetando las reglas del juego artístico como se llega, paradójicamente, a hacer retroceder los límites de ese juego. ¿Estaría usted de acuerdo en decir que plantea al extremo la explicitación de la verdad del juego, en sí misma ligada al funcionamiento del universo artístico como campo?

P.B.: A diferencia de Mallarmé, que también enuncia la verdad del juego, pero en una forma tan sabiamente enmascarada que a nadie se le ocurrió descubrir que la había descubierto, e incluso de Duchamp, que juega con ella una suerte de doble juego, el del develamiento denegado, él lleva el cuestionamiento a los fundamentos mismos del juego, es decir, a *la illusio* artística, a la creencia que está en el fundamento mismo de la existencia del mundo del arte. Ése es el caso, me parece, cuando desafía al buen gusto sometiéndolo a una forma de objetivación en definitiva muy paradójica: pienso por ejemplo en esas obras de comienzos de los años ochenta en las cuales, rozando de cerca lo "vulgar", es decir, el gusto de lo "vulgar", toma como materiales los objetos fabricados que resultan más antipáticos para el "buen gusto", como los linóleos, los hules y las tapicerías con flores o las sillas de fórmica de las cocinas pequeñoburguesas, y los somete a un trabajo formal capaz de "sublimarlos" estéticamente. No es en la naturaleza, bajo la forma de las "serpientes" y de los "monstruos odiosos" de los que hablaba Boileau, o de la "carroña" evocada por Baudelaire, donde el arte encuentra sus desafíos más extre-

mos; es en la cultura y, más precisamente, en todos esos productos del "arte industrial" que fascina al gusto popular –o, peor, pequeñoburgués– y que proporciona sus resortes más seguros a la indignación y al lamento fácil del esteticismo del pobre.

(Por ejemplo, algunos encuentran efectos "literarios" en la evocación de los viejos almacenes de despacho de bebidas, en adelante invadidos por el *design*[1] de la estética del decorador; como si el excesivo gusto populista por el pasado, que hasta hace poco se ligaba a los vestigios del universo campesino, fuera necesariamente tardío en relación con un pueblo, el que se presenta directamente en su realidad actual, y al que, como lo atestiguan los eternos relatos pastoriles, siempre es difícil mirar de frente y de cerca.)

Es decir que la sublimación estética a la que el artista somete los desechos más resueltamente rechazados del gusto burgués es también una verdadera redención social.

I.C.: Con *Retrospective IV*, Saytour cuestiona el "misterio" de la creación y del artista creador, misterio que está en el centro de la "ficción" artística y también de la desmitificación que los "restauradores" quieren hacer sufrir al arte de vanguardia en nombre del famoso y "eterno" valor del "oficio". Antes que en "el atelier", es en la larga duración del proyecto artístico donde él nos permite ir y venir, y tener una visión de las *planches-contact*[2] sobre las cuales se microfotografían, sin selección ni censura, veinticinco años de bosquejos. La "tomadura de pelo" de estas "suertes de *photomaton*,[3] fotos-*police*",[4] como él dice, ciertamente opera como contrapunto irónico de los facsímiles en miniatura minuciosamente realizados por Marcel Duchamp, pero al mismo tiempo parece un homenaje a la economía rarificada de la producción de obras de arte iniciada por el mismo Duchamp. No creo que Saytour quiera decir otra cosa cuando afirma: "Aquí la retrospectiva es una 'ausencia razonada' de la producción de obras". En efecto, con esta *Retrospective IV* no produce nada, propiamente hablando, sino la reproducción puramente mecánica de docu-

1 *Design*: anglicismo que remite a una estética industrial aplicada a la búsqueda de formas nuevas y adaptadas a su función. [N. de la T.]

2 *Planche-contact*: tiraje sobre una sola hoja sensible del conjunto de imágenes de un film fotográfico. [N. de la T.]

3 *Photomaton*: máquinas que sacan, revelan y tiran fotos automáticamente. [N. de la T.]

4 *Police*: conjunto de las letras y signos que componen una fundición de caracteres de imprenta. [N. de la T.]

mentos preexistentes, y a través de ella, un muy eficaz distanciamiento crítico de todos esos dibujos "realizados al día", que son para él el estricto equivalente plástico de un "diario".

P.B.: A la manera del filósofo que, al recibir visitantes en su cocina, les decía "aquí todavía hay dioses", él declara que no hay nada que ocultar. Y al mismo tiempo lanza el peor desafío a los que reducen las audacias de la transgresión deliberada a un efecto de la incompetencia o a una forma de impostura; o a los que, en su deseo de arrancar a cualquier precio el absolutismo estético de las garras de la "reducción" relativista, buscan en la estructura misma de los objetos las propiedades capaces de justificar el hecho de que la disposición estética pueda aplicarse a obras de épocas y sociedades muy diversas.

(Esta interrogación precrítica no tiene nada que ver con la cuestión, totalmente legítima, que hace surgir la crítica social del juicio del gusto, la de las invariantes transhistóricas que los etnólogos no han dejado jamás de plantear, porque surgía de la existencia misma de su práctica, testimonio indiscutible de la posibilidad de trascender las diferencias históricas: esta cuestión sólo puede encontrar solución científica en la actualización de las propiedades antropológicas universales, ligadas a la estructura misma del cuerpo humano, como la estructura del campo visual, o incluso a experiencias primordiales comunes a todos los humanos, como algunas de las que registra el psicoanálisis.)

Sea como fuere, los nostálgicos de la academia y del academicismo que hoy despiertan no deben forjarse ilusiones: mientras haya artistas inscriptos en un campo que tengan por *nomos* la anomia; que, en otros términos, tengan por ley fundamental no reconocer a ninguna autoridad el derecho de imponer un principio único y unánimemente reconocido de visión y división, un sistema de criterios comunes, siempre habrá algo para trastocar el principio de visión que parece imponerse como absoluto, incluso para enunciar públicamente esta ley paradójica y poner así en juego su identidad misma de artistas. En todo caso, como la ruptura de la cual han surgido el campo literario y el campo artístico –y donde se ha visto, desde el origen, una suerte de pecado original–, los descubrimientos de la lucidez reflexiva son irreversibles y no hay restauración artística que pueda adormecer por completo la conciencia de los fundamentos sociales de la creencia artística.

I.C.: Contrariamente a lo que se podría creer, la reflexividad real no conduce a una suerte de abandono del mundo, y la visión lúcida del mundo

del arte no impide que el arte (como la literatura) pueda ponerse al servicio de una visión crítica del mundo.

P.B.: Es evidente en obras como *L'Empire demeure* ("mobiliario imperio, Legión de Honor, roseta de Lyon") o *Félix*, que Saytour ha consagrado a la lógica de la consagración social en 1984 y a Petain en 1988, es decir, bastante antes de la moda del retorno a los años de la ocupación, y que ponen los medios del arte al servicio de una exploración del inconsciente cultural. Porque la libertad del artista comienza con la libertad respecto de las convenciones y las conveniencias que, en cada momento, definen el personaje social del artista, personaje que se ha construido a sí mismo, en el curso del tiempo, a través de una larga serie de rupturas con las convenciones y las conveniencias; la irrisión de la ilusión artística, de la *illusio*, no tiene nada de irrisorio. Es sin duda la condición previa de una libertad verdadera respecto de todos los poderes sociales y de las creencias inconscientes que los fundan.

Nota sobre los textos

1. **Consideraciones sobre el arte a partir del cuestionamiento de una escuela de arte** ["Questions sur l'art pour et avec une école d'art mise en question"]. Intervención en la Escuela de Bellas Artes de Nîmes, 3 de junio de 1999.

2. **Los museos y su público** ["Les musées et leurs publics"], en *L'expansion de la recherche scientifique*, nº 21, diciembre, 1964, pp. 26-28.

3. **El campesino y la fotografía** ["Le paysan et la photographie"], en *Revue Française de Sociologie*, VI, 1965, 164-174. Este artículo presenta, bajo una primera forma, documentos utilizados en una obra llamada *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, París, Minuit, 1965. [*La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979.]

4. **Sociología de la percepción estética** ["Sociologie de la perception esthétique"], en AA.VV., *Les sciences humaines et l'œuvre d'art*, Bruselas, La Connaissance, 1969.

5. **El mercado de los bienes simbólicos** ["Le marché des biens symboliques"], en *L'année sociologique*, vol. 22, 1971, pp. 49-126.

6. **La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos** ["La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques"], en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13, febrero de 1977, pp. 3-43.

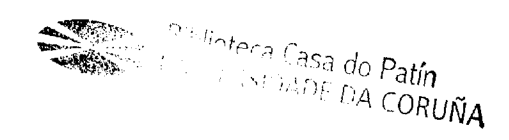
7. **Consumo cultural** ["Consommation culturelle"], en *Encyclopedia Universalis,* 1984, t. 2 " Art", pp. 779-782.

8. **La génesis social de la mirada** ["La genèse sociale de l'œil"]. El texto es una versión ligeramente modificada de un artículo escrito en colaboración con Yvette Delsaut, "Pour une sociologie de la perception", aparecido en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales,* 40, noviembre de 1981, pp. 3-9.

9. **Sobre el relativismo cultural** ["Sur le relativisme culturel"]. Notas de trabajo para una entrevista a propósito de *La distinción,* c. 1980.

10. **La lectura: una práctica cultural** ["La lecture: une pratique culturelle"], en *Pratiques de la lecture,* París, Rivages, 1985, pp. 218-239.

11. **Resistencia** ["Resistance sur Patrick Saytour: Interview"], entrevista de Inès Champey, *Art Press,* 181, 1983, pp. 58-60.


Casa do Patín
DA CORUÑA

pierre bourdieu
el sentido social del gusto

Las cosas en apariencia más puras, más sublimes, las cosas del arte, no son diferentes de los objetos sociales y sociológicos. De hecho, su "purificación" y su alejamiento del mundo cotidiano son resultado de relaciones sociales específicas. Y esas relaciones constituyen el universo donde se producen, se distribuyen, se consumen y donde se genera la creencia en su valor.

En los textos que componen este libro, Pierre Bourdieu analiza minuciosamente las reglas que configuran, en cada campo de producción cultural, qué se considera valioso y qué no, y cuáles son los procesos y los agentes que conducen a la consagración de un artista o una obra, o a su olvido. Así, se ocupa de describir el sistema de jerarquías y de luchas por la distinción que opera en el ámbito de las editoriales, el teatro, las galerías de arte y los museos. A través de nociones como *campo*, *capital simbólico*, *habitus*, *illusio*, Bourdieu demuestra que las disposiciones y los actos considerados más individuales y más libres –por ejemplo, los gustos literarios y musicales– están atravesados por la lógica social que determina la legitimidad de ciertas formas artísticas y el carácter herético de otras.

La potencia de este análisis también reside en que explicita las relaciones entre el arte y la política, y pone de manifiesto las posibilidades de subvertir los veredictos y las apuestas del juego artístico. Un modo de plantear que las relaciones de dominación pueden ser cuestionadas.







ISBN 978-987-629-123-1

